

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN LETTRES

PAR
KIM GLADU

LES MÉTAMORPHOSES DU CONTE DE FÉES AU XVIII^e SIÈCLE :
DU MERVEILLEUX ROMANESQUE AUX SÉDUCTIONS LIBERTINES

AVRIL 2009

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Le projet qui a mené à la rédaction de ce mémoire n'a été rendu possible qu'avec l'aide de plusieurs personnes, que je tiens ici à remercier. Je pense d'abord à ma famille et à mes parents, pour les encouragements qu'ils m'ont prodigués tout au long de mes études et qui m'ont toujours confortée dans les choix que j'ai faits. Je tiens également à mentionner le soutien quotidien que m'ont apporté mes amis et collègues, dans lesquels j'ai trouvé une grande source de motivation dans les moments de doutes. Enfin, je ne saurais exprimer avec toute l'éloquence qu'il mérite ma gratitude envers monsieur Marc André Bernier, qui n'a pas tant agi comme directeur de recherche, qu'en tant que maître à penser. Je le remercie particulièrement pour sa rigueur et sa franchise, mais surtout pour sa disponibilité et l'intérêt qu'il a porté à ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I CONTE CLASSIQUE ET CONTE LIBERTIN : NAISSANCE ET TRANSFORMATION DU CONTE DE FÉES LITTÉRAIRE FRANÇAIS	
1. De la Fable au conte, genèse d'un genre moderne.....	19
1.1. La Querelle des Anciens et des Modernes.....	20
1.2. La naissance du conte de fées.....	34
1.3. Sources du conte de fées classique.....	39
2. Une mutation du genre : conte de fées et libertinage	44
2.1. Le libertinage : origine et histoire d'une notion.....	45
2.2. Le libertinage au XVIII ^e siècle : épicurisme et matérialisme.....	51
2.3. Romans et contes libertins, ou l' « art de jouer avec les idées, les sentiments et les mots ».....	55
CHAPITRE II LE MERVEILLEUX ROMANESQUE OU LES FÉES GALANTES	
1. La Fable et le peuple : réécriture des sources d'invention.....	62
1.1. La chute de l'Antiquité littéraire.....	62
1.2. La morale des contes.....	77
1.3. « La savonnette à vilain » : l'euphémisation galante du folklore.....	82
2. Préciosité, galanterie et féerie	86
2.1. La pastorale et le roman héroïque.....	86
2.2. Motifs romanesques et infléchissement galant.....	91
2.3. Du silence à la déclaration : l'inflexion galante du langage précieux.....	94
3. Le conte comme divertissement mondain : un art de la conversation.....	99
3.1. Salons et littérature mondaine.....	99
3.2. Le jeu littéraire : divertissement et variété.....	106
3.3. Le style des contes : « des perles et des rubis ».....	111

CHAPITRE III LES SÉDUCTIONS LIBERTINES : CRITIQUE DU MERVEILLEUX ET MERVEILLEUX CRITIQUE

1. La féerie désenchantée.....	115
1.1. Parole magique et fées lubriques.....	115
1.2. Le genre du conte : ses contraintes et son arbitraire.....	124
1.3. Du salon au boudoir : l'amour-goût ou le corps amoureux.....	129
2. La critique libertine : l'homme, le roi et Dieu	136
2.1. Critique sociale et analyse des mœurs.....	136
2.2. Critique politique : la tyrannie des fées et des sultans.....	145
2.3. Critique religieuse : abus et supercheries.....	150
3. Rhétorique de l'esprit et fiction des discours.....	157
3.1. L'esprit ou le brillant dans le discours.....	157
3.2. La « raison assaisonnée ».....	161
3.3. Métafictions ou la fiction dévoilée.....	168
 CONCLUSION.....	 180
 BIBLIOGRAPHIE.....	 193
 ANNEXES	
A Frontispice des <i>Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités</i> par Charles Perrault	213
B François de Callières <i>Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes</i>	214
C Mlle de Scudéry, <i>Clélie : La carte de Tendre</i>	215

INTRODUCTION

Lorsque l'on évoque le conte de fées, très rapidement, l'image qui se présente d'elle-même à nos yeux est celle de la nourrice racontant des aventures merveilleuses à un groupe d'enfants pour les divertir. Le frontispice de la première édition des contes de Perrault n'est sans doute pas étranger à cette impression qu'éprouve le lecteur de ces petits récits merveilleux¹. Toutefois, cette image d'un genre relevant à la fois du peuple et de l'enfance n'est pas intrinsèque aux textes eux-mêmes et n'a été forgée qu'après-coup par la critique et la première histoire littéraire, qui ont, par le fait même, favorisé une sorte de prééminence accordée à Perrault, au détriment des nombreuses conteuses qui lui sont contemporaines et dont l'œuvre était davantage caractérisée par une esthétique mondaine. Ce phénomène semble expliquer le fait que l'académicien ait longtemps été perçu comme le seul auteur de contes merveilleux français ; on en venait même à parler des contes de fées en général comme des « contes de Perrault ». Or, au rebours de cette tradition de lecture, les premières conteuses, Mme d'Aulnoy, Mme de Murat, Mme d'Auneuil ou Mlle Lhéritier, en tête, bénéficient depuis quelques années d'un regain d'intérêt de la part de la critique universitaire. Toutefois, avant qu'on en vienne à considérer les textes de Perrault, d'abord, et des premières conteuses, ensuite, comme de véritables œuvres poétiques s'inscrivant dans le contexte précis d'une

¹ Voir une reproduction en annexe A. Au sujet de la signification du frontispice, voir les travaux de Louis Marin, notamment « Préface-image : le frontispice des Contes-de-Perrault », *Europe*, n° 739-740, 1990, p. 114-122, et *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.

sociabilité mondaine, dans laquelle évoluait également le public des contes, il a fallu passer par un long processus de redécouverte et de réaffirmation, que devaient infléchir tout autant la vogue de la théorie que les traditions de l'histoire littéraire.

De la fin du XVII^e jusqu'au seuil de la Révolution, le conte de fées connaît un énorme succès, dans toutes ses inflexions, qu'elles soient orientales ou parodiques². Le *Cabinet des fées* viendra d'ailleurs confirmer et couronner cette vogue à partir de 1785, alors que le chevalier de Mayer y réunira, dans quarante et un volumes, tous les contes de fées du dernier siècle, en omettant cependant les contes licencieux et libertins. Mais comment se fait-il que, de cette masse de contes diffusés pendant plus d'un siècle, l'histoire littéraire n'ait retenu pendant longtemps que les seuls contes de Perrault, auxquels se sont parfois ajoutés quelques récits de Mme d'Aulnoy ? Les études que le XIX^e siècle a consacrées au conte merveilleux et qui se trouvaient fortement influencées par le courant romantique fournissent une première réponse.

De fait, le premier XIX^e siècle allait s'intéresser au conte de fées, mais dans sa version populaire, alors que les romantiques, dans leur volonté de se dégager de la doctrine classique, tenteront de définir une nouvelle littérature nationale. Le folklore apparaît dès lors comme la source nouvelle d'une inspiration nationale que les romantiques recherchaient, ce qui favorise la redécouverte des contes populaires, comme l'a d'ailleurs rappelé Anne-Marie Thiesse :

² Ce phénomène de mode a d'abord été repéré par Mary Elizabeth Storer, dans *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, puis par Raymonde Robert, dans *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

[...] les liens entre ethnographie et littérature sont particulièrement forts puisque le folklore, qui est l'une des sources majeures des ethnographies scientifiques, naît initialement d'une volonté de renouveler la littérature. La recherche et la publication des contes et chants populaires, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, s'inscrit en effet très explicitement dans une volonté de dégager les fondements des littératures nationales à construire. Les lettrés vont donc inventer, au sens étymologique et au sens moderne, une culture populaire donnée comme dépositaire de l'authentique génie national³.

Contrairement aux classiques qui avaient institué l'Antiquité gréco-romaine en modèle, les romantiques vont plutôt suivre un goût qui s'était déjà affirmé chez Mme de Staël dans *De la littérature* et s'intéresser aux littératures du Nord. Ainsi, « la véritable source des cultures nationales ne sera ni dans l'Antiquité gréco-romaine, ni dans la culture française, ni dans l'élite raffinée, mais dans les âges barbares, dans l'Europe du Nord, et dans la culture populaire⁴ ». Le goût romantique pour les poésies d'Ossian s'alliera donc à un intérêt nouveau pour les récits populaires, porteurs des véritables aspirations de la nation : « En collectant les éléments contemporains de la culture populaire (chants, légendes), on pourrait reconstituer les antiques épopées nationales, mettre à jour les traits caractéristiques de l'âme nationale, du génie national, et donc poser les fondements de la littérature à bâtir⁵ ». Toutefois, pour atteindre cette poésie du peuple et en faire l'expression la plus probante du génie français, il fallait aller sur le terrain recueillir les récits qui en étaient tributaires.

C'est le projet qu'entreprennent en Allemagne au début du XIX^e siècle Jacob et Wilhelm Grimm, qui parcourent le territoire dans l'espoir de recueillir de la bouche même du peuple les contes et légendes nationaux. Ils font paraître le résultat de leurs

³ Anne-Marie Thiesse, « Littérature et folklore, l'invention érudite de la culture populaire », dans *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printier, 1997, p. 239.

⁴ *Ibid.*, p. 240.

⁵ *Id.*

travaux dans *Kinder und Haus Märchen* (*Contes de l'enfance et du foyer*), recueil qui paraît en deux volumes en 1812 et 1815. Si la popularité de l'ouvrage des frères Grimm et le titre qu'ils lui donnent contribuent sans aucun doute à forger cette image des contes comme autant de récits destinés à l'enfance et qui tirent leur origine du peuple, leur projet, en revanche, ouvre la voie à de nombreux autres lettrés qui, dans plusieurs pays, vont collectionner et réunir à leur tour les récits populaires. On s'intéresse alors beaucoup aux contes de tradition orale, dont on note les différentes versions, tout en délaissant le conte littéraire, dans lequel le travail poétique semble altérer la part de vérité primitive accordée au conte populaire. Une exception pourtant : celle de Perrault, Marc Soriano rappelant ici le nouvel engouement que suscitent les contes de l'académicien au XIX^e siècle :

En 1826, en France, brusque changement de situation. Méprisés et pratiquement ignorés par les gens cultivés, les *Contes* sont soudain découverts par les romantiques. Collin de Plancy centre les *Œuvres choisies* de Perrault autour des *Contes* qu'il annote longuement, il avance l'hypothèse que Ma Mère l'Oye pourrait bien être la Reine Pédaque de notre tradition, le bibliophile Jacob édite l'ouvrage pour la première fois et le baron Walckenaer publie ses *Lettres sur les contes de fées attribués à Perrault et sur l'origine de la féerie*⁶.

Comment expliquer cette préférence dont les *Contes* de Perrault jouissent au détriment des récits des conteuses ? La réponse réside sans doute dans la poétique des *Contes*. En effet, le style de Perrault, on l'a souvent dit, prend modèle sur la simplicité et la naïveté du langage des nourrices qu'il tente d'imiter. Cette appréciation des contes de Perrault est d'ailleurs déjà celle de l'abbé de Villiers dans ses *Entretiens sur les contes de fées* de 1699 : « Le Provincial : Cependant vous m'avouerez que les meilleurs contes que nous ayons, sont ceux qui imitent le plus le style et la simplicité des nourrices, et c'est pour cette seule raison que je vous ai vu assez content de ceux que l'on attribue au fils d'un

⁶ Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968, p. 39.

célèbre académicien⁷ ». Les contes de Perrault semblent donc plus près de la voix du peuple que ceux des conteuses dont le style, au contraire, témoigne directement d'un goût salonnier pour la parole mondaine et galante. C'est cette différence de ton que relève ici Soriano :

Enfin, dans la mode des contes de fées dont il a déjà été question, on distingue deux courants extrêmement nets ; les contes savants, composés par des dames de la grande société, qui multiplient les péripéties féeriques, et au contraire les contes authentiquement populaires, qu'on reconnaît, entre autres indices, par la relative discrétion dans l'emploi de la féerie qui le caractérise. Or les contes attribués à Perrault se rattachent très nettement à ce second courant⁸.

S'il est possible de nuancer la distinction établie par Soriano, notamment en ce qui a trait à l'emploi du terme « savant » pour désigner les récits des conteuses, il n'en demeure pas moins qu'il y a bel et bien une différence dans le style de chaque groupe de contes, ceux de Perrault relevant d'une parole populaire recréée par le conteur. Le caractère naïf des *Contes* se présente donc comme l'un des facteurs qui ont permis à l'académicien de se tailler une place de choix dans le souvenir littéraire romantique.

Les collectes nationales vont cependant se poursuivre et proposer une nouvelle façon d'aborder les contes populaires, selon une méthode qui se veut plus scientifique. C'est ce que met en évidence Antti Aarne dans la préface à son catalogue *The Types of the Folk-Tale* (1910) :

For the facilitation of folklore research, there was formed some time ago the international society known as « Folk-Lore Fellows » or « Folkloristischer Forscherbund », the principal task of which was « to make folk-lore material from the various countries available to scholars and to publish catalogues of such collections » and « to promote the issuing of scientifically valuable

⁷ Pierre de Villiers, « Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût, dédiés à Messieurs de l'Académie française », dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007, p. 399-400.

⁸ Marc Soriano, *op. cit.*, « Préface », p. xv.

publications of folk-lore material in an easily accessible language or with references in such a language »⁹.

En ce sens, les travaux de Aarne se présentent sous la forme d'une classification de contes-types, c'est-à-dire de schémas récurrents qu'il a rencontrés sous différentes variantes au cours de ses recherches. Aarne dégage alors trois principaux groupes de contes-types : « animal tales, regular folk-tales, and humorous tales¹⁰ ». Ses recherches seront complétées par un Américain, Stith Thompson, ce qui donnera lieu à la publication du catalogue Aarne-Thompson qui connaît un succès international et devient rapidement une référence en la matière. Désormais, les folkloristes, en délaissant le caractère universel des contes, se contentent de « noter l'existence et la distribution géographique des thèmes, des motifs, des traits¹¹ ». Par la suite, plusieurs catalogues nationaux voient alors le jour et présentent un inventaire des motifs folkloriques qu'on retrouve sur un territoire donné. En France, il faudra toutefois attendre jusqu'au milieu du XX^e siècle avant qu'un tel catalogue soit constitué : il s'agit de celui de Paul Delarue, complété par Marie-Louise Tenèze.

Dans un catalogue dont l'esprit est proche de celui de Aarne-Thompson, Paul Delarue entreprend de regrouper les différentes versions des contes français ; mais, on s'en doute, ici encore les contes littéraires sont laissés de côté, l'entreprise consistant à « réaliser une collection scientifique qui présente aux Français, non des contes sophistiqués, arrangés par des écrivains, mais des contes authentiques tels qu'ils sortent

⁹ Antti Aarne, *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Translated and enlarged by Stith Thompson* [1928], « Author's preface » [1910], New York, Burt Franklin, 1971, p. 7-8.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Marc Soriano, *op. cit.*, « Préface », p. xi.

de la bouche du peuple¹² ». L'intérêt du projet consiste par conséquent à distinguer ce qui fait le caractère français des contes. Delarue retrace d'abord, en introduction à son catalogue, les différentes étapes du développement des contes populaires, ce qui mène à une réhabilitation du Moyen Âge en tant qu'âge d'or de la poésie du peuple. Dans ce panorama des contes merveilleux, les contes de fées littéraires ne trouvent évidemment pas leur place et Delarue ne les mentionne que pour mieux les rejeter :

Mais voilà que vers 1685, les contes de fées deviennent un genre littéraire qu'on cultive dans la haute société ; on en écrit sur des cahiers pour les lire à ses amis dans les salons. Oh ! ces contes ne sont pas des contes populaires, mais des contes galants imaginés de toutes pièces, où on introduit des fées, des génies, des chars volants tirés par des dragons, des bergers et des bergères qui sont des princes déguisés parlant un langage de cour¹³.

Dans l'optique qui est celle de Delarue, l'imagination et la création galantes sont dévalorisées, au profit de la « vérité » des contes populaires. Encore une fois, et Delarue reprend en cela la vision romantique du conte populaire, seul les récits de Perrault sont conservés et occupent une place dans son projet, bien qu'ils constituent des œuvres publiées et que, par conséquent, ils ne relèvent pas entièrement de la littérature orale. Au reste, Delarue oppose les contes de Perrault à ceux des conteuses, qu'il n'apprécie guère : « Le succès de ces contes [ceux de Perrault] fut considérable. Venus tous, sauf *Riquet à la Houppe*, de la tradition populaire, ils apparaissaient dans leur simplicité, leur inimitable fantaisie, infiniment supérieurs aux fades histoires que des dames cultivées tiraient de leur imagination¹⁴ ». La fortune de Perrault et sa postérité se trouvent donc reconduites par Delarue, qui en fait le parangon de la poésie du peuple français, au

¹² Paul Delarue, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*, t. 1, Paris, Éditions Érasme, 1957, p. 33.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Id.*

détriment des contes de fées littéraires des conteuses – distinction qu'il développe d'ailleurs bientôt :

Et à l'étranger, on caractérise le conte français en disant qu'il sent l'eau de Cologne et la poudre d'iris. Jugement justifié certes, si le répertoire français était représenté par les contes parfumés des grandes dames que j'ai citées plus haut, où rois, princes, princesses, s'expriment avec une galanterie raffinée, où les bergers et les bergères sont des princes et des princesses déguisés, où les personnages jouent des rôles de paysans comme les dames de Versailles jouent à la fermière au Petit Trianon. Mais les rares contes authentiques qui, au cours des âges, étaient passés dans les œuvres écrites, ceux de Perrault tenant le premier rang par leur sincérité, ne représentaient qu'une infime partie du trésor traditionnel qui s'était maintenu dans le peuple et subsistait encore à peu près intact au milieu du siècle dernier. Et ce répertoire de nos conteurs populaires – si quelques thèmes y rappelaient les contes des recueils des XVII^e et XVIII^e siècles – se présentait sous une forme beaucoup plus simple, plus directe, plus vigoureuse, dans une langue beaucoup plus savoureuse, avec une poésie rude, une fraîcheur, une spontanéité et une naïveté qui les rendaient bien supérieurs à nombre de contes admirés, surchargés d'ornements littéraires, de quelques-uns de nos grandes conteuses, Mme de Murat et Mme Leprince de Beaumont par exemple¹⁵.

Delarue met ici en évidence le fait que la naïveté et la simplicité de Perrault sont précisément les causes qui font que lui seul semble avoir été sauvé de l'oubli par les générations futures, sa poétique s'accordant d'ailleurs beaucoup mieux avec le caractère populaire et enfantin qu'on conférait au genre du conte. Les conteuses, au contraire, en surchargeant leurs récits d'ornements et de broderies précieuses, ne pouvaient, d'une part, représenter la poésie populaire alors valorisée, et, d'autre part, être goûtées par de jeunes lecteurs qui demandent de la simplicité et de la brièveté.

Par ailleurs, à la suite des études folkloriques, la première histoire littéraire écarte également le conte de fées littéraire français du panthéon des œuvres dignes d'attention. Si les études folkloriques avaient établi le conte populaire comme source du caractère français, celui-ci ne pouvait, en revanche, certes pas constituer le socle d'une littérature nationale, de par sa forme orale et de par son côté universel, qu'avait mis en évidence les différentes collectes. Le génie français ne pouvant pas s'exprimer par la bouche d'un

¹⁵ *Ibid.*, p. 29-30.

peuple racontant des histoires dont le fonds est commun à toutes les nations, il fallait le découvrir dans des œuvres littéraires pouvant représenter la grandeur de la culture française. C'est ce qu'affirme Désiré Nisard dans son *Histoire de la littérature française* (1844) : « Ce que nous avons à étudier, à caractériser avec précision, c'est le fonds même, c'est l'âme de notre France, telle qu'elle se manifeste dans les écrits qui subsistent. C'est cet esprit français qui est une des plus grandes puissances du monde moderne¹⁶ ». On le voit, dans une telle perspective, l'histoire littéraire se centre sur des œuvres et des auteurs phares vers lesquels tendront les œuvres précédentes, celles qui seront postérieures constituant, pour leur part, une décadence par rapport à ces premières. Pour ce faire, il faut donc rapidement établir un canon littéraire, autour duquel l'évolution des lettres pourra s'articuler : « Ce sont alors les grandes lignes de cette évolution qui déterminent le choix des écrivains ou des artistes que l'histoire doit retenir, et pour les retenir, commencer par les dégager de la foule de ceux qui encombre les catalogues, les dictionnaires, et les *Manuels*¹⁷ ». On ne retiendra dès lors que les œuvres significatives en chaque genre et « celles qui ont marqué les étapes de ce genre vers sa perfection¹⁸ ». Dans ce contexte, l'attention se porte uniquement sur les chefs-d'œuvre, comme l'affirme Gustave Lanson : « Les chefs-d'œuvre sont donc bien l'axe de notre étude, ou, si l'on veut, ils marquent pour nous autant de centres d'études¹⁹ ». Ces chefs-d'œuvre sont enfin rapidement définis et regroupés sous la

¹⁶ Désiré Nisard, « Histoire de la littérature française », dans Robert Melançon et al., éd., *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1998, p. 92.

¹⁷ Ferdinand Brunetière, « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », dans Robert Melançon et al., éd., *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1998, p. 134.

¹⁸ *Id.*

¹⁹ Gustave Lanson, « La méthode de l'histoire littéraire », dans Robert Melançon et al., éd., *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1998, p. 396.

dénomination d'œuvres classiques, qui réfère à la fois à une forme esthétique et à une époque précise : le XVII^e siècle français.

Le XVII^e siècle représente, en effet, le modèle de la perfection des lettres françaises, qui connaissent leur apogée sous Louis XIV. Le siècle de Louis le Grand, dont Perrault d'abord, puis Voltaire feront l'éloge, allait se perpétuer dans la tradition en tant qu'idéal, malgré les contestations des romantiques. De fait, l'époque classique se présente aux yeux des historiens des lettres comme la forme la plus achevée de la culture française, en « établissant un lien plus ou moins direct entre l'apogée d'un pouvoir politique et celui d'une langue et d'une littérature²⁰ ». Cette consécration du Grand Siècle comme celui des chefs-d'œuvre allait se traduire rapidement dans l'histoire littéraire, notamment dans celle de Lanson, où tout semble tourner autour des classiques : le livre V s'intitule « Transition vers la littérature classique » et le livre I de la section suivante, « La préparation des chefs-d'œuvre ». Comme si, avant le classicisme, il n'y avait rien eu d'intéressant que ses germes. On le voit, une telle perspective laisse peu de place aux auteurs mineurs, qui sont d'ailleurs qualifiés par Lanson d'« attardés » et d'« égarés ». Parmi ceux-ci, on compte bien évidemment tous les auteurs galants et mondains qui constituent la plupart des conteurs. Même Perrault, qu'avait sauvé de l'oubli Delarue, ne se trouve que brièvement mentionné, et encore, non pour ses contes, mais pour son engagement dans la Querelle des Anciens et des Modernes. Ce passage consacré aux *Fables* de La Fontaine met d'ailleurs bien en évidence cette occultation des œuvres galantes par l'histoire littéraire à la Lanson :

²⁰ Jean-Charles Darmon, « Avant-propos », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon, dir., *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 10.

« Nous pouvons négliger tout le reste de La Fontaine, les Contes, où la grâce légère du style et des jolis détails n'arrivent pas à racheter la monotone insipidité du fond graveleux, tout le théâtre, les Poèmes sur le Quinquina et la captivité de Saint-Mâle, les pièces détachées, les lettres²¹ ». Ainsi, La Fontaine trouve sa place dans le panthéon, mais seulement en tant qu'auteur des *Fables*, jugées comme classiques, ses autres œuvres ne méritant pas que l'on s'y arrête. Le manque d'intérêt de la recherche pour les contes de fées semble avoir également son origine dans le programme de la première histoire littéraire, dont le projet ne s'accorde nullement avec l'étude des œuvres mineures, comme le remarque ici Soriano à propos des contes de Perrault :

Les histoires de la littérature, y compris celle d'Antoine Adam qui se limite au XVII^e siècle, l'ignorent ou ne lui consacrent que quelques lignes distraites ou gênées. Indifférence ou gêne qui s'explique d'ailleurs fort bien, car ce bref recueil, pour un historien de la littérature, disons traditionnel, est proprement inclassable : il a le mauvais goût d'appartenir à deux sous-littératures (ou para-littératures) qu'il est de bon ton de regarder de haut et d'abandonner aux sociologues : la littérature populaire et la littérature pour la jeunesse²².

La tradition ayant perpétué cette façon de voir l'histoire littéraire, de même que la perception des contes en tant que genre populaire destiné à l'enfance, il faut attendre la seconde moitié du XX^e siècle et une remise en question de l'histoire littéraire traditionnelle pour qu'apparaissent des travaux s'intéressant de façon significative aux contes de fées.

La linguistique apporte bientôt une autre manière d'envisager les œuvres en se basant exclusivement sur l'étude des textes. En ce qui concerne le conte de fées, c'est d'abord Vladimir Propp, figure par excellence du formalisme russe, qui aura une influence considérable. Celui-ci utilise la collecte de contes russes effectuée par

²¹ Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris-Londres, Hachette, 1923, p. 415.

²² Marc Soriano, *op. cit.*, « Préface », p. iv.

Afanasiev au milieu du XIX^e siècle pour tenter de découvrir la structure narrative propre à ce type de récit. Il publie ses résultats dans *Morphologie du conte de fées* en 1928, mais son ouvrage ne sera traduit en France qu'en 1965. Dans celui-ci, il s'agit, pour Propp, d'isoler « les parties constitutives des contes merveilleux en suivant des méthodes particulières » et de « comparer les contes selon leurs parties constitutives²³ ». Chaque variante du conte-type peut alors être clairement identifiée selon les parties qui forment sa trame narrative. Propp dégage ensuite trente et une fonctions du conte merveilleux, pouvant prendre des formes différentes selon les variantes : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue²⁴ ». Selon Evguéni Mélétsinski, le mérite de Propp est de définir une structure propre au conte merveilleux, permettant de le constituer en tant que genre : « [...] Propp a montré dans son ouvrage d'une manière convaincante que la spécificité du conte merveilleux ne résidait pas dans ses motifs (sinon tous les motifs du conte merveilleux, du moins un grand nombre de motifs semblables, se retrouvent aussi dans d'autres genres), mais dans quelques unités structurales autour desquelles se groupent les motifs²⁵ ». Les contes et leurs variantes seront dès lors définis selon les différentes fonctions qui interviennent au cours de l'action.

A.J. Greimas reprend bientôt les analyses de Propp dans une perspective structuraliste, en modifiant quelque peu cette première théorie. Greimas réduit d'abord le nombre des fonctions à vingt et met sur pied un modèle actantiel, où les actants se

²³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 28.

²⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁵ Evguéni Mélétsinski, « L'étude structurale et typologique du conte », dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 205.

différencient des acteurs réels, tout comme les fonctions de Propp se différenciaient des actions réelles des personnages : « [...] si les acteurs peuvent être institués à l'intérieur d'un conte-occurrence, les actants, qui sont des classes d'acteurs, ne peuvent l'être qu'à partir du corpus de tous les contes : une articulation d'acteurs constitue un *conte* particulier ; une structure d'actants, un *genre*²⁶ ». Pour Greimas, ces actants sont les suivants : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant, l'opposant, qui évoluent tous autour d'une quête. Les théories de Greimas, inspirées de Propp, tomberont cependant sous le coup de la critique du structuralisme, plusieurs y voyant la prégnance de la théorie sur les textes, la lecture des contes semblant devenir accessoire, puisque leur principal mérite semble tenir à une seule vertu : celle de conforter la théorie. Aussi d'autres approches favorisant davantage l'étude des textes des contes se développèrent-elles parallèlement aux études structuralistes.

À partir des années 1970 se répandent, entre autres, diverses approches d'inspiration psychanalytique selon lesquelles on considère que « les contes de fées ont pour caractéristique de poser les problèmes existentiels en termes brefs et précis²⁷ ». Bruno Bettelheim fait ainsi paraître en 1976 *Psychanalyse des contes de fées*, dans lequel il met en évidence l'arrière-plan psychanalytique de certains contes populaires, en se basant notamment sur les théories freudiennes. Dans cette perspective, il s'agit de dégager le contenu latent des contes dans le but de savoir mieux les utiliser dans l'éducation des enfants, en les aidant à régler leurs conflits intérieurs par la lecture :

En utilisant sans le savoir le modèle psychanalytique de la personnalité humaine, ils [les contes] adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux. Ces histoires, qui abordent des problèmes humains universels,

²⁶ A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, 1986, p. 175.

²⁷ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, « Introduction », Paris, Robert Laffont, 1976, p. 20.

et en particulier ceux des enfants, s'adressent à leur moi en herbe et favorisent son développement, tout en soulageant les pressions préconscientes et inconscientes²⁸.

Nicole Belmont établit, pour sa part, des correspondances entre les qualités du conte et celles du rêve, telles que les avait définies Freud : « [...] les mécanismes d'élaboration du rêve découverts par Freud ne concernent pas que le rêve. Ils sont les mêmes dans toute œuvre élaborée dans la pure oralité²⁹ ». Ici encore, on le voit, l'attention portée à l'oralité des contes a pour conséquence de maintenir dans l'ombre ses versions littéraires. Suivant cette perspective, que signale le rejet d'une poétique des contes littéraires, les récits populaires en viennent même à présenter des archétypes, que Nicole Belmont situe globalement « entre mythe et phantasme³⁰ ». Placés sous ce jour, les contes ne sont donc intéressants que dans la mesure où ils sont porteurs d'un contenu latent représentant les grandes figures de l'inconscient collectif, auxquelles Jung avait donné forme. Or, on le voit, une telle façon d'envisager les contes merveilleux laisse très peu de place aux contes inventés, de même qu'aux déterminants historiques qui participent de leur écriture.

En réaction à cette oblitération de l'historicité des contes qui, des études folkloriques au structuralisme en passant par la psychanalyse, se présentent comme des récits autonomes et intemporels, on assiste à un renouveau de la critique dans les études littéraires, qui vient remettre en question autant ces théories que l'histoire littéraire traditionnelle. Alors que les travaux de Mary Elizabeth Storer³¹ et de Jacques

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 193.

³¹ Voir son ouvrage *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)* [1928], Genève, Slatkine Reprints, 1972.

Barchilon³² s'intéressaient en partie aux conteuses mais continuaient de centrer leur approche sur la figure de l'auteur au détriment des textes, le premier ouvrage où l'on peut observer un tel changement de perspective semble être celui de Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* (1968). Dans celui-ci, Soriano fait appel à une approche multidisciplinaire, qui met à contribution autant l'histoire des idées que la psychanalyse. L'objectif principal est cependant de réintégrer le conte dans son historicité, en partant de l'œuvre de Perrault, dans laquelle il cherche à faire la part du populaire et de ce qui relève d'une culture inscrite dans l'histoire de la République des Lettres. Si l'ouvrage de Soriano réinvestit à son tour les théories psychanalytiques, c'est donc au profit d'une remise en contexte des versions littéraires des contes de Perrault, qui sont alors dégagés, du moins en partie, de leur ancrage folklorique et ramenés à une étude de type esthétique, ce qui ouvre la voie à la nouvelle histoire littéraire.

Dans tous les cas, jusqu'aux années 1980, en somme, seules les versions populaires des contes merveilleux et les œuvres de Perrault avaient fait l'objet d'études significatives de la part de la critique littéraire. Si les récits des conteuses avaient été laissés de côté, on se doute bien que tous les sous-genres du conte qui en sont dérivés ont également subi le même sort, le conte libertin comme les autres. De fait, les travaux de Raymonde Robert³³, de Nadine Jasmin³⁴ et de Jean-Paul Sermain³⁵, entre autres, s'ils

³² Voir *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975. Notons cependant que l'ouvrage de Barchilon a le mérite d'avoir offert des premières observations non dépréciatives sur la dimension précieuses et libertine de certains contes du XVIII^e siècle.

³³ Voir son ouvrage *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

ont le mérite de fournir des approches critiques des premiers contes de fées en les abordant selon le contexte socio-historique qui leur est propre, ne proposent, en revanche, que des survols des sous-genres féeriques dont relève le conte libertin. On pourrait objecter ici le fait que les contes de Crébillon fils et de Diderot, notamment, ont bénéficié d'un regain d'intérêt provenant de la recherche sur le libertinage au XVIII^e siècle. Bien sûr, mais à quelques exceptions près³⁶, la plupart des travaux qui traitaient du sujet n'abordaient le conte libertin qu'en tant que récit, voire roman libertin, et non sous l'angle du conte de fée. Certes, il faut évidemment songer au flou générique entourant la notion même de libertinage à l'âge classique, conte et roman libertins étant tour à tour désignés comme roman pornographique, conte licencieux ou roman érotique³⁷. Mais par-delà les débats autour de cette question particulière, dans tous ces travaux, les aspects relevant du merveilleux semblent être occultés au profit de ceux qui concernent le libertinage.

Dans ce contexte, notre ambition consiste donc à tenter de rendre au conte libertin sa part de merveilleux en le réinscrivant dans la perspective du conte de fées littéraire français du XVIII^e siècle et de dégager les éléments de continuité et de rupture qu'il semble présenter avec les récits des premières conteuses³⁸, sans donner la

³⁴ Voir notamment *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy. 1690-1698*, Paris, Champion, 2002.

³⁵ Voir *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.

³⁶ Voir par exemple l'article de Fabrice Couderc, « Le conte merveilleux : une clé du libertinage au XVIII^e siècle », dans *Littératures*, n° 22, 1990, p. 45-64.

³⁷ À ce sujet, voir le collectif *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004.

³⁸ Pour la suite du texte, nous utiliserons les expressions « premiers contes de fées », « contes traditionnels », « contes classiques » et « contes de la première vague » pour référer aux contes de fées des premières conteuses. Le terme « classique » ne relève ici évidemment pas d'une esthétique, mais plutôt d'une détermination chronologique, puisque cette première catégorie de contes regroupera des récits parus entre 1690 et 1715 et qui correspondent à ceux que Raymonde Robert a identifiés comme

préséance aux divergences qu'il suggère. Il va de soi que, pour ce faire, on ne pouvait prendre en compte tous les récits que la critique récente a réunis sous la rubrique de conte classique et de conte libertin. C'est ainsi qu'à la différence des premières études sur le conte de fées, nous laisserons de côté les récits de Perrault, qui font plutôt figure d'exception à l'époque en raison de leur esthétique de la simplicité. Nous concentrerons plutôt notre analyse sur les récits des premières conteuses, telle Mme d'Aulnoy, Mlle L'héritier, Mme de Murat, etc. L'académicien sera, en revanche, sollicité en tant que théoricien du conte de fées, toutes les fois que ses propos pourront contribuer à notre réflexion. De même, en ce qui concerne le conte libertin, nous ne nous préoccuperons que des contes relevant du libertinage mondain, en écartant ceux qui semblent plus près des fabliaux du Moyen Âge et que signale, notamment, l'emploi d'un style cherchant à reproduire le langage populaire. C'est pourquoi, dans le cas de diptyques, nous avons choisi de conserver la version relevant d'une esthétique galante, en privilégiant par exemple des contes comme *Les bijoux indiscrets* de Diderot et *Le sopha* de Crébillon fils, au détriment de *Nocrion* attribué à Caylus et du *Canapé couleur de feu* de Foucheret de Monbron³⁹. En nous attardant ici principalement aux récits des conteuses et aux contes libertins mondains, nous tenterons de voir en quoi le merveilleux, la morale, l'amour et le style évoluent des uns aux autres. Afin de bien mettre en évidence les traits propres à chaque type de conte, nous leur consacrerons un chapitre distinct, dans lesquels seront traités en miroir chacun des termes abordés. Mais sans plus tarder,

appartenant à la « première vague » de la mode du genre en France (voir son ouvrage *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002).

³⁹ On pourrait cependant tenter le même type d'étude en comparant les contes de Perrault avec les contes licencieux à saveur populaire, sans toutefois affirmer *a priori* que ceux-ci subissent directement l'influence de l'académicien.

reprenons le fil de cette histoire, qui pourrait elle aussi s'ouvrir sur cette formule si célèbre : « Il était une fois... le conte de fées ».

CHAPITRE 1

CONTE CLASSIQUE ET CONTE LIBERTIN :

NAISSANCE ET TRANSFORMATION DU CONTE DE FÉES LITTÉRAIRE FRANÇAIS

*Nous sommes tous d'Athènes en ce point ; et moi-même,
Au moment que je fais cette moralité,
Si Peau d'âne m'était conté,
J'y prendrais un plaisir extrême.
Le monde est vieux, dit-on, je le crois ; cependant
Il le faut amuser encor comme un enfant.*
La Fontaine, *Le pouvoir des fables* (1678)

1. De la Fable¹ au conte, genèse d'un genre moderne

Lorsque le conte de fées apparaît sous sa forme littéraire à la fin du XVII^e siècle, il se présente comme un genre controversé, combattu, dévalorisé. Dévalorisé oui, mais en regard de quelle littérature ? Celle des classiques, bien entendu, celle des érudits, des

¹ Tout au long de ce chapitre, nous utiliserons le mot « Fable » avec une majuscule pour désigner le premier sens donné par Jaucourt au terme dans l'*Encyclopédie* et que nous assimilons aujourd'hui à la mythologie gréco-latine : « FABLE, s. f. (la) *Myth.* nom collectif sans pluriel, qui renferme l'histoire théologique, l'histoire fabuleuse, l'histoire poétique, & pour le dire en un mot, toutes les *fables* de la théologie payenne ». Quant au mot « fable » avec une minuscule, nous l'emploierons pour référer à la deuxième signification que prend le terme, en nous basant encore une fois sur l'article de l'*Encyclopédie* : « Fable *apologue*, (*Belles-Lettres.*) instruction déguisée sous l'allégorie d'une action. C'est à cette dernière acception du mot fable que sont associés les contes de fées [...] », Louis, chevalier de Jaucourt, « Fable », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., ARTFL *Encyclopédie Project*, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 10 octobre 2007). Voir également, au sujet des divers sens que prend le mot « fable » à cette époque, l'ouvrage d'Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1996.

savants, des anciens, enfin. De fait, c'est contre les partisans d'une Antiquité littéraire glorifiée que s'affirme d'emblée le conte de fées classique, devenant ainsi l'arme de combat favorite des Modernes, qui se veulent les promoteurs d'un goût français contemporain. Avec Charles Perrault, le genre se retrouve même au coeur de ce qu'on nomme la première Querelle des Anciens et des Modernes², alors qu'il se fait le miroir enchanté de la grandeur du règne de Louis XIV, symbole de la perfection du siècle. C'est pourquoi il n'est pas inopportun de se reporter d'emblée aux premiers temps de cette Querelle, qui marquera tout le XVIII^e siècle jusqu'à la Révolution, afin de tenter de comprendre les enjeux que comportait l'avènement du conte de fées sur la scène littéraire française.

1.1. La Querelle des Anciens et des Modernes

Bien que le conte de fées ne s'inscrive dans la polémique entre Anciens et Modernes qu'à la fin du XVII^e siècle, au moment où la Querelle se transforme en une controverse publique, le combat que se livrait chacun des camps avait débuté longtemps auparavant. En effet, Marc Fumaroli³ retrace les sources de cette lutte dans les débats agitant la Renaissance, alors que le triomphe de l'humanisme s'oppose à la volonté d'émancipation des lettrés italiens et espagnols à l'égard du génie antique. Les découvertes scientifiques, les victoires politiques et l'épanouissement des arts et des lettres en Europe en général et en Italie en particulier ouvrent la voie à une remise en

² On utilisera, conformément à l'usage, les mots « Anciens » et « Modernes » avec des majuscules pour désigner les partisans de l'un et l'autre camp lors de la Querelle, alors que ces mêmes mots utilisés avec des minuscules référeront aux auteurs anciens et modernes.

³ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2001, p. 7-218.

perspective la valeur accordée à l'Antiquité retrouvée qui, pour certains, ne constitue plus l'expression la plus achevée de la culture et de la civilisation, mais le début d'une ère de progrès qui trouve son aboutissement dans la Renaissance occidentale. Au vu des continuels progrès techniques et scientifiques réalisés par les hommes depuis l'Antiquité, comment ne pas remettre en question l'allégeance envers une époque qui, après réflexion, semble même un peu rustre ? Ce doute porté sur la supériorité du génie antique se déplace alors rapidement sur les arts et les lettres, où la suprématie des anciens est examinée de plus près, comme le rappelle Julie Boch : « Cette "crise de l'humanisme" se caractérise donc par l'extension aux belles-lettres d'un esprit critique d'abord tourné vers la physique et les sciences naturelles⁴ ». En effet, si les siècles écoulés depuis l'Antiquité ont permis le perfectionnement des sciences et des techniques, il est vraisemblable que les beaux-arts ont également dû suivre les mêmes progrès, en profitant continuellement de l'accroissement des connaissances humaines.

On retrouve notamment au cœur de ces affrontements dans le domaine des arts et des lettres, les premières réflexions sur la Fable antique dans son rapport avec l'époque contemporaine⁵. Dès lors, la Fable, au fondement de la poésie des anciens, se trouve mise à rude épreuve, dans un contexte où les Modernes opposent aux mythes des païens la grande Histoire française. À ce sentiment national en pleine effervescence et qu'encouragent les victoires militaires du roi, s'ajoute le triomphe du christianisme, favorisé par la période dévote de Louis XIV à la fin du siècle et le climat général de

⁴ Julie Boch, *Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002, p. 84.

⁵ Sur la remise en question de la Fable antique au tournant du XVIII^e siècle, voir les ouvrages de Julie Boch et de Aurélia Gaillard déjà cités.

ferveur associé à la Contre-Réforme catholique. Dans le contexte d'un pays qui a connu la révélation chrétienne et où règne l'Église catholique, comment admirer les chefs-d'œuvre d'une Antiquité païenne adorant des dieux s'adonnant à tous les vices ? Voilà, sans doute, une question qui invite à s'interroger davantage sur la pertinence et l'intérêt de ces mythes païens qui se présentent comme autant de motifs littéraires privilégiés au détriment des vérités de la religion chrétienne.

Cette querelle sur la mythologie se transforme par conséquent rapidement en affrontement entre traditions païenne et chrétienne. En fonction de ce conflit, certains, tout en affirmant l'autorité et la valeur de la Fable et des auteurs antiques, tentent de les réconcilier avec l'univers chrétien. Ainsi, des partisans des Anciens, tel Pierre-Daniel Huet, évêque d'Avranches, essaieront de retrouver dans la Fable une allégorie de la religion originelle, en établissant des rapports parfois insolites entre celle-ci et les textes sacrés dans une optique de « comparatisme systématique », pour reprendre l'expression de Julie Boch⁶. En percevant les mythes païens comme autant de « figures de la vérité », Huet, dans sa *Demonstratio evangelica ad serenissimum delphinum* (1679), mène « une réflexion intrinsèque sur le texte biblique, en retraçant sa postérité dans les idées de l'Antiquité⁷ », notamment à travers la figure et les épisodes de la vie de Moïse⁸. Ce

⁶ Julie Boch, *Les dieux désenchantés*, op. cit., chapitre II : « La fiction comme figure de la vérité », Pierre-Daniel Huet ou le comparatisme systématique. L'expression « figure de la vérité » est reprise par Huet de Saint-Augustin.

⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁸ Boch rapporte ici plusieurs exemples donnés par Huet dans sa *Demonstratio*, tel que la proximité entre la figure de Moïse et celle d'Adonis : « Adonis est né en Arabie ; Moïse y a séjourné longtemps ; Vénus cacha l'enfant Adonis, dont elle était amoureuse, en le confiant à Proserpine, puis, à la suite de l'intervention de Jupiter, il fut décidé que le jeune demi-dieu passerait un tiers de l'année chez le roi de l'Olympe, un tiers chez Vénus et un tiers chez Proserpine ; de même, Moïse fut caché par sa mère pendant trois mois, en raison de sa trop grande beauté, puis abandonné au courant d'un fleuve et recueilli par la fille du Pharaon ; devenu adolescent, il adorait son Dieu : voilà l'origine des trois étapes de son destin phénicien [...] ». *Ibid.*, p. 40.

faisant, Huet tente de prouver que « les multiples divinités du paganisme [ne sont] que des facettes dégradées du véritable Dieu⁹ ». Or, cette recherche à prétention scientifique pouvait être rapidement retournée contre le christianisme lui-même, en raison des rapprochements qu'elle suppose avec les mythes païens. L'ouvrage de Huet a donc pour effet d'effrayer les théologiens qui n'apprécient pas l'assimilation effectuée par l'évêque d'Avranches entre la vérité évangélique et les illusions des fables païennes.

Dans le domaine de la poésie, on essaie également, à la même époque, de substituer ou de combiner un merveilleux chrétien, fait d'anges et de démons, au merveilleux païen. Paraissent alors des poèmes épiques à la forme antique et aux sujets français, les auteurs prenant pour modèle la *Jérusalem délivrée* du Tasse qui avait connu un grand succès en Italie un siècle auparavant. C'est le projet qu'entreprennent par exemple Jean Chapelain dans *La Pucelle, ou la France délivrée*, en 1656, et Desmarets de Saint-Sorlin, dans *Clovis ou la France chrétienne*¹⁰, épopée gauloise de 1657. Marc Fumaroli résume ici l'ambition de ce dernier :

Cette épopée prétendait aussi attester en acte un programme poétique de rupture avec le merveilleux païen de la tradition gréco-latine et humaniste : la modernité française qui commence avec *Clovis* est d'emblée une modernité chrétienne, incompatible avec les fables de l'Antiquité : la conversion et le sacre du premier roi de France ne pouvaient relever que d'un merveilleux chrétien [...] ¹¹.

À leur suite, Charles Perrault donne également trois poèmes chrétiens : *Saint Paulin* en 1686, le *Triomphe de Sainte-Geneviève* en 1694 et *Adam ou la Création de l'homme, sa chute et sa réparation* en 1697. Cependant, on voit rapidement tout le danger que court

⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰ D'après Marc Fumaroli : « Son *Clovis* était bien une épopée nationale, qui narrait les origines de la monarchie très-chrétienne dans les ruines de l'Empire romain, les miracles qui avaient accompagné cette naissance providentielle, et les vertus royales qui avaient fait de Clovis l'exemple de tous les rois de France à venir », Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *op.cit.*, p. 124.

¹¹ *Id.*

la religion chrétienne dans une alliance avec l'une des plus grandes formes d'illusion alors assimilée au mensonge : la fiction littéraire. C'est pourquoi l'échec systématique des théories comparatistes et de ces épopées chrétiennes, qui connurent peu de succès, mènent au même constat : les histoires fabuleuses du paganisme ne peuvent se prévaloir d'aucun lien qui les rattacherait, d'une manière ou d'une autre, avec la religion chrétienne. Aussi la Fable antique fera-t-elle l'objet d'une importante remise en question, qui se soldera par une dévalorisation des motifs païens, désormais délestés de leur profondeur herméneutique.

Si la Fable perd de son autorité, elle conserve, en revanche, une certaine justification poétique et littéraire, comme modèle susceptible de fournir des allégories et comme réservoir d'images et de *topoi*. On continuera ainsi à l'enseigner aux XVII^e et XVIII^e siècles, particulièrement dans les collèges jésuites, et plusieurs ouvrages lui seront consacrés, tel le célèbre *Traité du poème épique* du père Le Bossu, qui paraît en 1675¹². En étant confinée à l'invention littéraire, la Fable ne deviendra toutefois qu'un simple ornement et perdra la position d'autorité qu'elle avait occupé :

La critique de la fable antique et païenne menée par les Modernes était profonde : puisqu'il n'était plus question d'établir des correspondances avec une Vérité (notamment chrétienne), le fabuleux païen se trouvait comme évidé : il perdait dans le même temps sa transcendance, son garant et sa consistance. Il devenait un simple code, un réservoir de signifiants où poètes et peintres pouvaient désormais puiser selon leurs besoins, un décor, celui de Versailles, son château, ses jardins¹³.

Cette nouvelle utilisation de la Fable semble donc se caractériser par un allègement du sens, qui passe « par une simplification des images fabuleuses, par leur réduction à un

¹² Sur ce sujet, voir l'ouvrage de Julie Boch déjà cité, chapitre III : « La justification littéraire et pédagogique de la fable ».

¹³ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes*, *op.cit.*, p. 118.

code, qui évide la fable de sa portée allégorique¹⁴ ». On assiste à la fois à une démythification et à une démystification de la fable¹⁵, et par conséquent d'une certaine conception de la littérature qui relèverait de cette dernière, les Modernes faisant désormais fi de l'argument d'autorité établi sur la seule foi des auteurs anciens. La Fable ne sera dès lors plus en mesure de constituer le fonds d'un sujet, comme c'était le cas dans l'épopée antique, mais elle se transformera en accessoire, en agrément de convention, ne pouvant, par le fait même, mettre en danger la religion chrétienne. « Tandis que les héritiers du père Le Bossu continuent à chercher dans la fable païenne une vérité d'ordre religieux ou moral, accessible à travers l'allégorie, Perrault et ses amis la vident de toute connotation transcendante ou pédagogique¹⁶ », nous rappelle Julie Boch. Dans ce contexte, il s'agira pour les conteurs de puiser l'invention littéraire à une source séculière, distincte à la fois de la Fable païenne et de la religion chrétienne.

À partir du moment où l'on ne reconnaît plus aucune valeur intrinsèque ni aucune portée herméneutique à la Fable antique, celle-ci perd de son attrait et de sa puissance symbolique pour ne plus devenir qu'un objet littéraire parmi d'autres, dont les Modernes tenteront de ne faire qu'un simple ornement, mais un ornement reconnu de tous et occupant une place prépondérante dans l'imaginaire collectif de l'époque. On assiste donc à une laïcisation de la Fable¹⁷, qui devient une « référence obligée mais dépassée, une norme reconnue mais transgressée¹⁸ », comme l'affirme Bernard Magné. Dès lors, la Fable ne pouvant plus servir de source profonde à l'invention littéraire, les

¹⁴ Julie Boch, *Les dieux désenchantés*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵ L'expression est reprise à la fois par Julie Boch et par Aurélia Gaillard dans leurs ouvrages déjà cités.

¹⁶ Julie Boch, *Les dieux désenchantés*, *op. cit.*, p. 118-119.

¹⁷ L'expression est de Julie Boch, *Les dieux désenchantés*, *op. cit.*, p. 81.

¹⁸ Bernard Magné, « Le chocolat et l'ambroisie : le statut de la mythologie dans les contes de fées », dans *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, Toulouse, n° 2, 1980, p. 133.

Modernes se font porteurs d'une nouvelle poétique qui doit plus à l'imagination qu'à l'imitation des anciens. C'est ce que réclamait déjà Desmarets de Saint-Sorlin en 1670 dans sa *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* : « [...] la noble invention est une espèce de création, sans qu'elle ait besoin d'aucun modèle qui soit ou qui ait été dans le monde, et dont la source est dans la seule fécondité de l'esprit, et non dans la mémoire¹⁹ ». C'est d'ailleurs ce même Desmarets qui fera directement appel à Charles Perrault dans son *Épître à Monsieur Perrault*, paru à la suite de sa *Défense de la poésie et de la langue française* (1675), le pressant de reprendre le flambeau de la lutte contre les Anciens :

Viens défendre, Perrault, la France qui t'appelle.
Viens combattre avec moi cette troupe rebelle,
Ce ramas d'ennemis qui, faibles et mutins
Préfèrent à nos chants les ouvrages latins. [...]
Contre les vains efforts de la troupe servile,
Perrault, arme avec moi ton style,
Joins ta voix à ma voix.
À mon luth accorde ta lyre.
Publions en tous lieux où s'étend cet empire,
La force et la beauté des ouvrages François²⁰.

Perrault ne se fera pas prier, surtout après sa disgrâce en 1683, à la suite de la mort Colbert, qui le soutenait à l'Académie. L'auteur ne s'impliquera cependant réellement dans la Querelle qu'à partir du 27 janvier 1687, à la suite de la lecture faite à l'Académie française par l'abbé Lavau du *Siècle de Louis le Grand*, poème composé par Perrault à la gloire du souverain. Dans ce dernier, Perrault fait l'éloge de Louis XIV et de son siècle au détriment de cette Antiquité périmée qui ne doit désormais plus servir de modèle, comme en témoigne cet extrait : « La belle Antiquité fut toujours vénérable / Mais je ne

¹⁹ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, « Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine » [1670], cité par Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *op. cit.*, p. 127.

²⁰ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, « Épître à Monsieur Perrault, pour réponse aux poètes latins », dans *Défense de la poésie et de la langue française*, Paris, Chez Nicolas Le Gras et Claude Audinet, 1675, p. 20 et 29.

crus jamais qu'elle fût adorable / Je vois les Anciens sans ployer les genoux, / Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ; / Et l'on peut comparer sans craindre d'être injuste / Le siècle de LOUIS au beau siècle d'Auguste²¹ ». Quelques jours après la publication du poème, Boileau se portera à la défense des Anciens et ne manquera pas, dans ses *Satires* et *Épigrammes*, d'écorcher l'auteur des *Contes* et les Modernes au passage²². Terrasson, Fontenelle et Perrault se feront alors les défenseurs de la nouvelle esthétique contre Boileau et les érudits, débat que représente bien, par ailleurs, François de Callières dans son *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les anciens et les modernes* (1688), épopée en douze livres pastichant la fable homérique et où se trouve une gravure représentant un combat opposant Anciens et Modernes²³.

Mais quel est au juste l'enjeu de ce combat ? Le point central de la discorde se situe autour de la question de l'imitation et de la suprématie des auteurs anciens dans le domaine des arts et des lettres. D'une part, les Anciens préconisent l'imitation des poètes antiques, mais une imitation qu'on doit entendre « non pas comme copie, mais comme

²¹ Charles Perrault, *Le Siècle de Louis le Grand* [1687], dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2001, p. 257.

²² Voir par exemple la X^e épigramme : « Pour quelque vain discours sottement avancé / Contre Homère, Platon, Cicéron, ou Virgile / Caligula par tout fut traité d'insensé, / Néron de furieux, Hadrien d'imbécile. / Vous donc, qui dans la même erreur, / Avec plus d'ignorance et non moins de fureur, / Attaquez ces héros de la Grèce et de Rome, / Perrault, fussiez-vous Empereur, / Comment voulez-vous qu'on vous nomme ? », et l'épigramme XI : « D'où vient que Cicéron, Platon, Virgile, Homère, / Et tous ces grands auteurs que l'univers révère, / Traduits dans vos écrits nous paraissent si sots ? / Perrault, c'est qu'en prêtant à ces esprits sublimes / Vos façons de parler, vos bassesses, vos rimes ; / Vous les faites tous des Perraults », *Œuvres de M. Boileau Despréaux, Nouv. éd. avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même, et rédigés par M. Brossette ; augmentée de plusieurs pièces, tant de l'auteur, qu'ayant rapport à ses ouvrages ; avec des remarques et des dissertations critiques. Par M. de Saint-Marc.* t. 2, Paris, Chez David/Durand. 1747, p. 377-78. Boileau fait également paraître, suite à la lecture du poème de Perrault, l'épigramme 39 : « Clio vint l'autre jour se plaindre au Dieu des vers, / Qu'en certain lieu de l'Univers, / On traitait d'Auteurs froids, de Poètes stériles / les Homères et les Virgiles. / Cela ne saurait être ; on s'est moqué de vous, / Reprit Apollon en courroux : / Où peut-on avoir dit une telle infamie ? / Est-ce chez les Hurons, chez les Topinamboux ? / – C'est à Paris. – C'est donc dans l'hôpital des Fous. / Non, c'est au Louvre, en pleine Académie », Nicolas Boileau Despréaux, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1966, p. 257.

²³ Voir une reproduction de cette gravure en annexe B.

aemulatio, en vertu de quoi le présent, vivifié par cette renaissance de l'antique portée par les humanistes, pourrait finir par se hausser à la hauteur du passé antique²⁴ ». Ainsi, les anciens doivent servir d'inspiration dans l'élaboration d'œuvres nouvelles où l'on aspirera à atteindre leur grandeur. C'est de cette conception que se fait l'écho Jean de La Fontaine dans son *Épître à Huet* : « Mon imitation n'est point un esclavage : / Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois, / Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois²⁵ ». D'autre part, les Modernes modifieront cette conception de l'imitation, en favorisant davantage les vertus de l'imagination et en puisant aux sources françaises plutôt qu'antiques, comme l'indique ici Jean-Paul Sermain : « La notion d'invention change radicalement de sens : elle passait par l'appropriation d'une tradition, elle est désormais quête du nouveau²⁶ ». Dans cette recherche d'originalité, Perrault et les premières conteuses, proches du camp des Modernes, se voient, du reste, contraints de développer un nouveau type d'invention, l'imitation devenant impossible par l'absence de modèle antique à partir duquel envisager l'écriture du conte.

Il s'agit donc de créer un genre nouveau, qui doit s'accorder à l'esprit de finesse et aux raffinements du goût français contemporain. C'est cette quête d'une littérature tirant son origine de la tradition française que met en évidence Perrault à la fin du siècle dans son *Parallèle des anciens et des modernes*, où il met en scène un président, partisan des Anciens, un abbé, en faveur du goût moderne, et un chevalier, à mi-chemin entre ces derniers et incarnant le courtisan typique de Versailles. L'abbé a bien évidemment le

²⁴ François Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade Éditions, 2005, p. 30.

²⁵ Jean de La Fontaine, « *Épître à Huet* » [1687], dans Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996, p. 176.

²⁶ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 31.

dessus sur le président et argumente en faveur d'une invention littéraire autonome, affranchie des règles classiques héritées des auteurs antiques et devant sa supériorité aux progrès des siècles :

L'abbé : Je ne dis point que les siècles d'Alexandre et d'Auguste aient été barbares, ils ont été autant polis qu'ils le pouvaient être, mais je prétends que l'avantage qu'a notre siècle d'être venu le dernier, et d'avoir profiter des bons et des mauvais exemples des siècles précédents, l'a rendu le plus savant, le plus poli et le plus délicat de tous²⁷.

Perrault reprend ici un même principe déjà énoncé par Desmarets de Saint-Sorlin dans sa *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine*, principe selon lequel le temps aura perfectionné les arts et les sciences :

Bien que l'Antiquité soit vénérable, pour avoir défriché les esprits aussi bien que la terre, elle n'est pas si heureuse, ni si savante, ni si riche, ni si pompeuse que les derniers temps, qui sont véritablement la vieillesse consommée, la maturité, et comme l'automne du monde, ayant les fruits, les richesses et les dépouilles de tous les siècles passés, et le pouvoir de juger et de profiter de toutes les inventions, de toutes les expériences, et de toutes les fautes des autres ; au lieu que l'Antiquité n'est que la jeunesse et la rusticité du temps, et comme le printemps des siècles, qui n'a eu que quelques fleurs ; et qui voudrait comparer ce printemps du monde avec notre automne, c'est comme qui voudrait comparer les premières maisons des hommes, avec les somptueux palais de nos rois²⁸.

Selon Desmarets, le temps favoriserait les modernes, qui auraient l'avantage de bénéficier des progrès réalisés depuis des siècles, alors que les anciens n'auraient agi ni plus ni moins qu'en tant que défricheurs.

On le voit, la Querelle est indissociable d'une théorie du temps en pleine transformation qui allait conduire à ce que François Hartog nomme le régime moderne

²⁷ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, t. 2, [1690], dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2001, p. 367.

²⁸ Jean Desmarets de Saint-Sorlin, *Comparaison de la langue et de la poésie française avec la grecque et la latine* [1670], cité par Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856, p. 105-106.

d'historicité, caractérisé par une attention accrue accordée au présent et à l'avenir²⁹. Selon Marc Fumaroli, « [p]our Desmarets, le temps astronomique cyclique dont relevait la Rome païenne et qui l'a condamnée à la décadence a pris fin avec le christianisme, qui inaugure un temps providentiel nouveau, dont le progrès ascensionnel opère en ligne droite³⁰ ». Le principe même de comparaison avancé par Desmarets, et par Perrault dans son *Parallèle*³¹, suggère d'ailleurs de lui-même une vision du temps qui serait devenue linéaire et dynamique : « Il a fallu que change l'expérience du temps et qu'on entre dans le régime moderne d'historicité. Le temps de la comparaison moderne est en effet celui d'un temps qui marche, celui du progrès et de l'évolution³² ». En effet, l'allégeance à l'Antiquité qui caractérisait le monde des lettres jusqu'au XVII^e siècle supposait un temps cyclique, selon lequel l'esprit humain, après avoir connu l'apogée gréco-romaine, avait sombré dans la décadence au Moyen Âge pour ne retrouver sa gloire d'antan qu'avec la redécouverte des lettres et de la culture antiques à la Renaissance. Il s'agissait donc pour les hommes de lettres de l'âge classique de tenter d'atteindre cette valeur et ce mérite littéraires auxquels étaient parvenus les anciens, processus qui ne pouvait passer que par l'imitation des œuvres les plus glorifiées de ce passé recouvré. Or, pour les Modernes, le christianisme avait apporté une nouvelle vision du temps, qui n'était désormais plus cyclique mais vectoriel et qui trouvait sa place dans une marche vers le salut. Ce nouveau regard posé sur l'Histoire portait ainsi avec lui une nouvelle perception du progrès qui n'était plus celle d'un chemin rebroussé vers le passé, à la

²⁹ Voir son ouvrage *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, coll. « La librairie du XXI^e siècle », Paris, Seuil, 2003.

³⁰ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *op. cit.*, p. 127.

³¹ Ce qui est d'autant plus intéressant dans le cas de Perrault, c'est que la forme du parallèle suppose, à première vue, une vision cyclique du temps, puisqu'on y établit une équivalence entre deux époques distinctes. Or, celle-ci est rapidement démentie par la supériorité des modernes sur les anciens qui y est soutenue et qui suggère que le temps porte en lui un certain progrès.

³² François Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages*, *op. cit.*, p. 197.

recherche de la perfection des anciens, mais celle d'une voie ouverte vers l'avenir, dans laquelle on s'était engagé depuis la fin de l'Antiquité, et qui était porteuse de tous les progrès de l'esprit humain.

À cette rémanence des conceptions chrétiennes de l'historicité s'ajoutent encore et surtout les thèses de la philosophie nouvelle, où s'affirme partout « l'influence de l'idée cartésienne du bon sens partagé, qui permet à la fois de mettre les modernes sur le même plan que les anciens et de substituer les notions de perfectibilité et d'évolution à celle de tradition³³ ». C'est ce dont témoignent d'ailleurs autant les *Hommes illustres* que *Le Siècle de Louis le Grand*, ouvrages où Perrault fait précisément état de tous les progrès scientifiques et techniques que les hommes de l'âge classique peuvent revendiquer. Notons, au demeurant, que cette attitude favorable à la notion de progrès va également de pair avec une vision de la nature en tant que force féconde et immuable : comme celle-ci est la même depuis toujours, les capacités physiques, morales et philosophiques des hommes modernes doivent égaler en tous points celles des Grecs ou des Romains. C'est cette idée que développe Fontenelle dans sa *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688) :

Toute la question de la prééminence entre les Anciens et les Modernes étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui. En cas qu'ils l'aient été, Homère, Platon, Démosthène, ne peuvent être égalés dans ces derniers siècles ; mais si nos arbres sont aussi grands que ceux d'autrefois, nous pouvons égaler Homère, Platon et Démosthène³⁴.

Le propos de Fontenelle, qui traduit ici la permanence des forces de la nature, permet de considérer les modernes sur le même pied que les anciens, puisqu'ils jouissent tous

³³ Julie Boch, *Les dieux désenchantés*, op. cit., p. 89.

³⁴ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2001, p. 295.

également des mêmes ressources intellectuelles. Il ajoute d'ailleurs : « Je peindrais volontiers la nature avec une balance à la main, comme la justice, pour marquer qu'elle s'en sert à peser et à égaler à peu près tout ce qu'elle distribue aux hommes, le bonheur, les talents, les avantages et les désavantages des différentes conditions, les facilités et les difficultés qui regardent les choses de l'esprit³⁵ ». Or, si l'idée de nature permet de rétablir la juste répartition des facultés accordées aux hommes à travers les âges, l'attention portée à l'histoire en tant que succession des siècles et accumulation des connaissances en vient à suggérer la supériorité des modernes sur les anciens. Aussi Fontenelle reprend-il l'image présentant les modernes comme des « nains juchés sur les épaules des géants³⁶ », profitant par le fait même du chemin déjà débroussaillé par leurs prédécesseurs, ce qui leur permet de porter plus loin le regard de l'homme sur le monde. De fait, rappelle-t-il,

[o]n a déjà l'esprit éclairé par ces mêmes découvertes que l'on a devant les yeux : nous avons des vues empruntées d'autrui qui s'ajoutent à celles que nous avons de notre fonds, et si nous surpassons le premier inventeur, c'est lui qui nous a aidés lui-même à le surpasser. [...] Ainsi étant éclairés par les vues des Anciens, et par leurs fautes mêmes, il n'est pas surprenant que nous les surpassions³⁷.

La supériorité des Modernes ne vient donc pas de leur nature même qui aurait évoluée, mais d'un accroissement de connaissances qu'ils doivent à la position qu'ils occupent dans la succession des siècles et qui leur permet de bénéficier des découvertes de leurs prédécesseurs.

³⁵ *Ibid*, p. 309-310.

³⁶ Marc Fumaroli, « Les abeilles et les araignées », *op. cit.*, p. 21. Mot prêté à Bernard de Chartres et rapporté au XII^e siècle par Jean de Salisbury.

³⁷ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, *op. cit.*, p. 300-301.

Cependant, si les Modernes fondent leur supériorité sur une vision linéaire du temps en fonction de laquelle les arts et des sciences se perfectionnent par degrés, ils ne croient pas que cette marche vers le progrès se poursuivra indéfiniment dans les siècles futurs. La plupart des Modernes considèrent plutôt leur époque comme l'état le plus achevé du perfectionnement de l'être humain et de la société, le siècle de Louis XIV ne pouvant jamais être égalé. C'est ce que remarque ici François Hartog :

Si tous les Modernes adhèrent à la théorie du progrès, la plupart n'y virent pas cependant un phénomène infini en vertu duquel l'époque contemporaine serait non seulement supérieure aux temps passés, mais moins avancée que les temps à venir. Une telle conception remettrait en question la suprématie du siècle de Louis XIV sur tous les autres siècles, et la rendrait relative au regard des époques ultérieures³⁸.

C'est également le sentiment qu'exprime ce passage du premier tome des *Parallèles* de Perrault : « De même que nos jours semblent ne croître plus lorsqu'ils approchent du solstice, j'ai la joie de penser que vraisemblablement nous n'aurons pas grand-chose à envier à ceux qui viendront après nous³⁹ ». Ainsi éblouis par le rayonnement de la France du Roi-Soleil, les Modernes sont encore loin du relativisme qui caractérisera davantage le milieu du XVIII^e siècle, alors que les philosophes des Lumières, plus critiques envers leur époque, envisageront le passé, le présent et l'avenir, en insistant tantôt sur leurs forces et tantôt sur leurs faiblesses.

Mais qu'il s'agisse de la réflexion sur l'histoire à laquelle s'adonnent les Modernes ou encore les philosophes des Lumières, chaque fois, le présent acquiert une dignité nouvelle, Fontenelle en suggérant même une vision qui pourrait bien faire des modernes les anciens du futur :

³⁸ François Hartog, *Anciens, Modernes, Sauvages*, op. cit., p. 91.

³⁹ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes*, t. 1, [1688], cité par Gilbert Rouger, *Contes de Perrault*, « Introduction », Paris, Garnier frères, 1967, p. xi.

En vertu de ces compensations, nous pouvons espérer qu'on nous admirera avec excès dans les siècles à venir pour nous payer du peu de cas que l'on fait aujourd'hui de nous dans le nôtre. On s'étudiera à trouver dans nos ouvrages des beautés que nous n'avons point prétendu y mettre. Telle faute insoutenable, et dont l'auteur conviendrait lui-même aujourd'hui, trouvera des défenseurs d'un courage invincible ; et Dieu sait avec quel mépris on traitera en comparaison de nous les beaux esprits de ces temps-là, qui pourront bien être des Américains⁴⁰.

La comparaison à la fois ironique et presque prophétique de Fontenelle pose ainsi les fondements d'une vision de la nature comme force juste et immuable, répartissant ses richesses également parmi les siècles passés et futurs. La voie sera alors ouverte pour Perrault et ses disciples qui se proposeront comme tâche de surpasser les anciens dans le domaine des lettres, grâce à un genre nouveau, moderne, expressément français. Dans le cadre de cette Querelle, le conte de fées sera ainsi l'occasion pour les conteuses ralliées à la cause moderne de faire la démonstration des pouvoirs de l'invention française, qui a su profiter des progrès scientifiques, politiques et culturels qui accompagnent la marche du temps.

1.2. La naissance du conte de fées

Le conte de fées littéraire français, on l'a vu, apparaît dans un contexte pour le moins polémique, servant d'emblée de bannière sous laquelle se rangent les aspirations des Modernes. Pourtant, on ne saurait réduire l'avènement du conte de fées en tant que genre littéraire à la seule volonté des Modernes de prouver leur supériorité. Si la postérité a souvent associé le seul nom de Charles Perrault à la naissance de ce nouveau genre, il n'en reste pas moins que la plupart des auteurs de contes de la première vague sont des femmes. C'est cette double filiation que rappelle ici Jean-Paul Sermain : « [le conte de fées] naît de la rencontre entre deux projets littéraires : celui de Perrault qui

⁴⁰ Bernard Le Bovier de Fontenelle, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, op. cit., p. 310.

s'en sert dans son combat en faveur des Modernes, et celui d'une série de romancières décidées à exploiter les ressources du nouveau genre et à saisir la liberté qu'il leur offrait⁴¹ ». Le mérite d'avoir publié le premier conte de fées littéraire français revient d'ailleurs à une femme. Bien que des contes aient circulé dans les salons au moins à partir du milieu du siècle⁴², c'est à Mme d'Aulnoy que revient l'honneur d'avoir introduit, en 1690, dans un roman d'aventures médiévales intitulé *Histoire d'Hypolite comte de Duglas*, le premier conte de fées littéraire : *L'Île de la Félicité*. Le roman rapporte l'histoire d'Hypolite, qui, découvrant le portrait d'une femme dont il tombe amoureux, apprend bientôt que celle-ci se trouve dans un couvent. Il s'y rend donc sous la figure d'un élève dont la tâche est de divertir l'abbesse en train de poser. C'est alors qu'il lui raconte l'histoire d'un prince que l'amour mène à l'Île de la Félicité, où il vit dans l'allégresse avec la reine des lieux. Toutefois, au bout de trois cents ans, le prince, désireux de rechercher une gloire qu'il devra à ses prouesses de chevalier, quitte l'île et meurt rapidement, rattrapé par un vieillard, qu'on reconnaît pour une allégorie du Temps.

À la suite de la parution du conte de Mme d'Aulnoy, une multitude de conteuses se réclament de la même esthétique et font paraître de nombreux recueils de contes de fées qui permettent au public d'en reconnaître les traits génériques ou, du moins, les lieux communs. C'est d'ailleurs ce que remarque Jean-Paul Sermain qui insiste sur l'importance du conte de Mme d'Aulnoy : « Si, en 1690, *L'île de la Félicité* a pris valeur

⁴¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 10.

⁴² Voir à ce sujet l'introduction de Gilbert Rouger aux *Contes de Perrault*, qui cite une lettre de Mme de Sévigné où elle avoue divertir la Grande Mademoiselle avec l'histoire de la « cane de Montfort, [...] ressemblant fort à la mère l'Oye », Gilbert Rouger, *Contes de Perrault*, « Introduction », op. cit., p. xxi-xxii.

inaugurale, cela tient à sa mise en scène et à sa puissance symbolique, mais surtout au mouvement créateur qui l'a accompagné⁴³ ». En effet, dès 1694, Perrault fait paraître *Grisélidis*, une nouvelle adaptée du *Décameron* de Boccace, avec le conte de *Peau d'âne* et celui des *Souhais ridicules* qui seront réunis dans un recueil de *Contes en vers*⁴⁴ l'année suivante. En 1695, c'est sa nièce, Mlle Lhéritier, qui insère dans un recueil d'*Œuvres mêlées* deux contes de fées : *Les enchantements de l'éloquence* et *Les aventures de Finette*. Perrault revient à la charge en 1696 en publiant la *Belle au bois dormant* dans le numéro de février du *Mercure galant*, alors que Catherine Bernard reprend la formule de Mme d'Aulnoy en insérant deux contes dans son roman *Inès de Cordoue : Le Prince rosier et Riquet à la houppe*. Toutefois, ce n'est que l'année suivante, en 1697, que le conte de fées s'affirme de façon éclatante dans la littérature de l'époque, puisque tour à tour paraissent les *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* de Charles Perrault, qui sont signées de la main de son fils Pierre Darmancour⁴⁵, *Les Contes des contes* de Mlle La Force, les trois volumes de *Contes des fées* de Mme d'Aulnoy (qui seront complétés par un quatrième l'année suivante), et les *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* de la même auteure.

⁴³ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 18.

⁴⁴ Ces publications attireront immédiatement les railleries de Boileau, notamment dans cette épigramme : « Si du parfait ennuyeux / Tu veux trouver le modèle, / Ne cherche point dans les cieux / D'astre au soleil préférable ; / Ni dans la foule innombrable / De tant d'écrivains divers, / Chez Coignard rongé des vers, / Un poète comparable / À l'auteur inimitable / De *Peau d'âne* mis en vers ». Épigramme XXV, *Œuvres de Nicolas Boileau Despréaux avec des éclaircissements historiques, donnés par lui-même* [1718], cité par Mary Elizabeth Storer, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)*, Genève, Slatkine Reprints, 1972, p. 96.

⁴⁵ Bien que la plupart des chercheurs attribue aujourd'hui sans aucun doute les *Contes* à Charles Perrault, on a longtemps débattu sur la question du rôle de son fils Pierre, dont le privilège de publication de la première édition porte d'ailleurs le nom. Sur l'attribution des *Contes* au père ou au fils Perrault, voir l'introduction de Gilbert Rouger aux *Contes* de Perrault déjà citée, particulièrement les pages xiii à xxi et l'ouvrage de Marc Soriano, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968.

Or, c'est à Mme de Murat qu'on doit le terme générique que la postérité retiendra pour désigner ce type de récit, puisqu'il apparaît pour la première fois dans son recueil de *Contes de fées, suivi des Nouveaux contes de fées* (1698). Mme Durand enchaîne en 1702 avec les *Petits soupers de l'été 1699* qui contiennent plusieurs contes, de même que Mme d'Auneuil, en 1708, avec *Les chevaliers errants et le génie familier*. Ainsi, avec ce foisonnement de conte de fées circulant dans les salons et dans les librairies, le public devient rapidement familier d'un type de récit dont il reconnaît facilement les motifs. La grande quantité de textes publiés sert donc autant à faire connaître un nouveau divertissement qu'à instituer le conte de fées en tant que genre autonome dans le champ littéraire, comme l'observe Jean-Paul Sermain : « La reprise par plusieurs auteurs d'un même motif (comme l'amant animal) ou d'un même conte (*Riquet à la houppe*, par exemple), et, à l'intérieur d'un même recueil, la formation de diptyques contribuent à donner l'impression d'un ensemble générique⁴⁶ ».

Cet ensemble dont parle Sermain s'élargit considérablement dans les premières années du XVIII^e siècle, alors que paraissent plusieurs contes orientaux. À partir de 1704 et jusqu'en 1717, Antoine Galland traduit en français *Les mille et une nuits*, ce qui lance la vogue, immense et durable, de l'Orient dans les lettres européennes. Les travaux de Galland, auxquels avait ouvert la voie la publication de la *Bibliothèque orientale* de Barthélemy d'Herbelot en 1697, ont pour effet de susciter une multitude de contes à saveur exotique, tantôt orientaux, persans ou autres, tantôt parodiques et prenant pour cible ces récits aux métaphores exubérantes. De 1710 à 1712, Pétis de La Croix publie les *Mille et un jours*, l'abbé Bignon, *Les Aventures d'Abdalla* de 1712 à 1714 et

⁴⁶ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 23.

Thomas-Simon Gueulette, de nombreux récits dans le goût oriental, tels que les *Mille et un quarts d'heure* (1712). De même, plusieurs conteurs classiques n'hésitent pas à emprunter certains motifs à cet Orient romanesque, tels que les personnages de sultan et autres figures associées à l'univers de Shéhérazade. Notons enfin que, avec l'œuvre de Galland, « le conte passe aux mains des hommes et des savants⁴⁷ », Perrault n'ayant en réalité fait que figure d'exception, presque seul au milieu de tant de conteuses.

À la suite de la mode orientale, cependant, la vogue des contes de fées perd de l'ampleur et très peu de contes seront publiés à partir de 1715, mis à part ceux de Mme Lévesque. Il faut donc attendre le début des années 1730 pour assister à un retour en force du genre, sous une forme profondément renouvelée pourtant, puisqu'il subit désormais l'influence d'esthétiques et de poétiques concurrentes. C'est alors que s'ouvre une période marquée par la diversification : de fait, cette deuxième vague de production « est moins homogène, ses contours sont flous, elle n'est portée par aucune entreprise majeure ; elle explore de nouvelles voies qui conduisent à isoler ou à accentuer certains traits antérieurs, ou au contraire à relancer la provocation mais à l'intérieur même du genre, en le dynamitant⁴⁸ ». On assiste en particulier à un retour de la morale, qui marque de plus en plus les contes, notamment ceux de Mlle de Lubert, et qui culmine dans les *Contes moraux* de Marmontel, de même qu'à l'essor d'un courant pédagogique qu'illustre le *Magasin des enfants* de Mme Le Prince de Beaumont. Simultanément apparaissent d'autres types de récits féeriques, qui font preuve de ce sens de la provocation qu'évoque Jean-Paul Sermain, le conte parodique et libertin illustrant

⁴⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 27.

particulièrement bien cette tendance du genre à se déconstruire, sur laquelle nous reviendrons. Ce n'est finalement qu'en 1785 que l'engouement pour les contes de fées littéraires semble prendre fin, avec le projet récapitulatif que constitue les quarante et un volumes du *Cabinet des fées*, dans lequel le chevalier de Mayer regroupe tous les contes publiés au cours des cent dernières années, hormis les contes licencieux et satiriques. Cette entreprise éditoriale du chevalier de Mayer atteste enfin, au terme de tout un siècle, de la popularité d'un genre réputé mineur, mais qui a réussi à s'accorder au goût français en divertissant plusieurs générations de lecteurs avec des histoires de nourrices. Mais est-ce bien dans des histoires racontées par le peuple et les mères-grand que les contes de fées puisent leur matière ? Les mondains du XVIII^e siècle se sont-ils réellement intéressés à des récits oraux sortant de la bouche réputée crasseuse du peuple ? Une attention plus particulière accordée aux sources des contes classiques aidera sans doute à apporter une réponse à cette question.

1.3. Sources du conte de fées classique

Dans la mesure où le conte de fées se présente comme un genre relevant de la nouvelle forme d'invention littéraire revendiquée par Perrault, on l'assimile sans doute trop souvent et trop rapidement, à une création totalement originale, issue du seul imaginaire fécond de conteurs innovateurs, ou à une simple version écrite des contes populaires. Or, s'il est vrai, comme on l'a vu, que la conception elle-même de l'invention littéraire change au tournant du XVIII^e siècle et qu'il ne s'agit plus, dès lors, de créer des œuvres sublimes en imitant les anciens, cette attitude invite, en même temps, à se tourner vers de nouvelles sources où puiser une inspiration qui ne doive rien

aux auteurs antiques. À l'Antiquité païenne, on tente alors de substituer une Antiquité gauloise, enfouie au cœur de la France d'antan. Ainsi, Perrault et les premières conteuses, bien qu'ils aient le mérite d'avoir fait du conte de fées l'une des modes les plus caractéristiques du siècle, ont aussi eu leurs modèles.

Raymonde Robert regroupe sous deux catégories les sources auxquelles ont puisé les conteurs de la première vague : le folklore et la culture littéraire contemporaine⁴⁹. Pour l'instant, attardons-nous aux sources directes des premiers contes littéraires français, qui relèvent d'ailleurs pour la plupart de récits folkloriques, puisque nous reviendrons sur le sujet de la littérature contemporaine dans le second chapitre. C'est, de fait, au fond national gaulois que les premières conteuses se plaisaient à faire appel afin de découvrir de nouvelles sources d'invention littéraire. Mlle Lhéritier, nièce de Perrault et conteuse prolifique, place, du reste, l'origine du conte de fées sous l'égide des troubadours du Moyen Âge, donnant ainsi une valeur nouvelle à cette période de l'histoire que le XVII^e assimilait volontiers à une époque de décadence littéraire. La conteuse rappelle cette filiation dans son *Épître à Madame la duchesse d'Épernon*, publiée avec son conte intitulé *Les enchantements de l'éloquence* : « [...] vous voulez donc, belle duchesse, interrompre pour quelques moments vos occupations sérieuses et savantes, pour écouter une de ces fables gauloises, qui viennent apparemment en droite ligne des conteurs ou troubadours de Provence, si célèbres autrefois⁵⁰ ». La conteuse reprend cette même idée en l'amplifiant dans sa *Lettre à Madame D. G**** : « Pour moi

⁴⁹ Voir son ouvrage *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

⁵⁰ Mlle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence ou les Effets de la douceur » [1695], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 69.

ce que je me propose de vous en dire, est que les troubadours sont les auteurs des petites histoires dont j'ai parlé. Ils étaient des hommes d'esprit. La Provence en avait en ce temps-là plus que le reste de la France, et elle en a encore beaucoup. Ils remplirent leurs récits de prodiges étonnants des fées et des enchanteurs⁵¹ ».

Toutefois, malgré les prétentions de Mlle Lhéritier, les conteuses, loin d'avoir simplement assimilé une tradition orale transmise aux nourrices et autres mères-grand par l'entremise des troubadours, semblent avoir plutôt usé des transpositions littéraires de ces vieux récits qui existaient déjà à l'époque, comme le rappelle Gilbert Rouger : « En fait, les *Histoires du temps passé*, œuvre d'un homme de cabinet, doivent autant peut-être aux livres qu'à la mémoire des nourrices⁵² ». En effet, deux auteurs, Basile et Straparole⁵³, avaient déjà porté à l'écrit plusieurs de ces histoires fabuleuses peu de temps avant l'avènement du conte littéraire français :

C'est au Moyen Âge, en effet, que sont fixés par écrit, retranscrits, « édités », ou partiellement exploités les schémas narratifs de certains contes populaires parmi les plus connus, dont la transmission, le renouvellement ou l'enrichissement prennent une vigueur nouvelle avec la parution et la traduction de deux recueils fondamentaux : *Les Nuits facétieuses* de Straparole dès 1550, *Le Conte des contes* de Basile au début du XVII^e siècle⁵⁴.

En ce qui concerne Basile, il s'agit d'un auteur italien qui, dans *Le Conte des contes* ou le *Pentamerone*, introduit en France au début du XVII^e siècle, propose des versions écrites des contes qui seront plus tard repris par Perrault et les conteuses. Aussi le conte intitulé *Les Fées* de Perrault doit-il beaucoup aux *Doie pizzelle*, ou *Les deux galettes*, de

⁵¹ Mlle Lhéritier, « Lettre à Madame D.G*** » [1696], dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007, p. 373.

⁵² Gilbert Rouger, *Contes de Perrault*, « Introduction », *op. cit.*, p. xxxii.

⁵³ Sur l'influence qu'exercèrent Basile et Straparole sur les conteurs et conteuses classiques, voir entre autres l'introduction de Gilbert Rouger aux *Contes de Perrault* déjà cité et l'article de Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature », dans *Le statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Librairie Droz, 1982.

⁵⁴ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 83.

Basile, de même que, comme le remarquait Gilbert Rouger dans son édition des *Contes*, *La Belle au bois dormant* est marquée par l'influence d'une nouvelle comme *Sole, Luna e Talia*. Pour ce qui est de Straparole, ses *Piacevoli notti* ou *Facétieuses nuits*, traduites en français en 1560 et 1573, regroupent des contes et nouvelles espagnoles. Perrault, Mme d'Aulnoy, Mme de Murat et beaucoup d'autres puiseront également dans ce fond merveilleux en l'adaptant au goût français pour en faire les contes que l'on connaît. Par exemple, c'est dans le recueil de Straparole que Perrault trouve la matière du *Chat botté*, alors que Mme d'Aulnoy adapte assurément le conte du même auteur intitulé *Le Roi Porc* dans *Le Prince Marcassin*⁵⁵. Bien sûr, on ne sait pas avec certitude la part que jouèrent dans la rédaction des contes classiques, à la fois les versions écrites des contes de Basile et Straparole et la version orale de ceux-ci qui se répandait dans les campagnes. Marc Soriano⁵⁶ soutient d'ailleurs la thèse d'une influence directe de la culture orale venue du peuple sur l'art de Perrault, thèse que vient pourtant nuancer Marc Fumaroli : « Selon Marc Soriano, l'art populaire est essentiellement oral, l'art savant relevant de l'univers écrit et imprimé. Il est cependant notoire que, pour s'en tenir à l'exemple des *Contes* de Perrault, plusieurs d'entre eux remontent à des récits imprimés antérieurement, dans des recueils tels que *Les Facétieuses nuits* de Straparole ou le *Pentemerone* du napolitain Basile [...]»⁵⁷. Selon Fumaroli, la culture dite populaire aurait pénétré l'univers de la cour, traditionnellement réservé à la culture savante, par l'entremise de la culture mondaine. Celle-ci est surtout véhiculée par les femmes qui, rejetées de la culture savante par leur ignorance du latin et du grec, eurent

⁵⁵ Sur les rapports entre les deux textes, voir Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., « 1^{ère} partie : La marmite des fées, chapitre 2 : Matière folklorique, matière médiévale », et Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux français*, op. cit., p. 3.

⁵⁶ Voir son ouvrage *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, 1968.

⁵⁷ Marc Fumaroli, « Les enchantements de l'éloquence », art. cit., p. 155.

d'avantage accès à la culture orale et ont ainsi pu assurer la transmission de ces récits dans le milieu curial. C'est ce rôle de la culture mondaine que met ici en évidence Fumaroli : « Car cette médiation, dont la Cour au XVII^e siècle est le principal foyer d'élaboration, dessine un compromis instable entre deux extrêmes, la mémoire latine et docte, la mémoire collective française⁵⁸ ». Dans ce contexte, les femmes ont fait office de messagers, en rendant familiers à la Cour ces récits populaires. L'adaptation de ces histoires à laquelle contribua la culture mondaine permet donc aux conteurs d'avoir accès à ces sources d'invention, sans les reprendre directement de la bouche des nourrices. De plus, il est très plausible que Perrault et Mme d'Aulnoy, compte tenu de leur statut social et de leur culture littéraire, aient eu directement accès aux textes de Basile et de Straparole, qui connurent un grand succès en France au XVII^e siècle⁵⁹. De plus, Mme de Murat apporte un éclairage certain en ce qui concerne l'influence de Straparole, en avouant lui avoir emprunté la matière de quelques-uns de ses contes dans l'avertissement aux *Histoires sublimes et allégoriques* en 1699 :

Je suis bien aise d'avertir le lecteur de deux choses. La première que j'ai pris les idées de quelques-uns de ces Contes dans un auteur ancien intitulé, *Les Facétieuses nuits* du Seigneur Straparole, imprimé pour la seizième fois en 1615. Les Contes apparemment étaient bien en vogue dans les siècles passés, puisque l'on a fait tant d'impressions de ce livre. Les Dames qui ont écrit jusqu'ici en ce genre, ont puisé dans la même source au moins pour la plus grande partie⁶⁰.

Bien que l'on ne puisse confirmer le propos de Mme de Murat en ce qui concerne les autres conteuses, il n'en demeure pas moins qu'elle vient corroborer le fait que, malgré

⁵⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁵⁹ Sur l'accès au recueil de Basile, les avis sont plus mitigés, compte tenu du fait qu'il était rédigé en dialecte napolitain et ne fit pas l'objet d'une traduction française avant le XIX^e siècle. Cependant, Gilbert Rouger mentionne avec pertinence le fait que Perrault connaissait très bien l'italien et aurait donc pu comprendre assez facilement le texte de Basile : « Comme son frère Pierre traducteur de *La Secchia rapita*, comme beaucoup d'honnêtes gens de son temps, il entendait familièrement l'italien », Gilbert Rouger, *Contes de Perrault*, « Introduction », *op. cit.*, p. xxxiii.

⁶⁰ Mme de Murat, « Histoires sublimes et allégoriques », « Avertissement » [1699], dans Geneviève Patard, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame de Murat. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2006, p. 200.

les revendications d'originalité des premiers conteurs, ceux-ci semblent avoir tout autant reformulé le concept d'invention hérité des Anciens et de l'humanisme pour mieux rompre avec une poétique de l'*imitatio*, que recherché d'autres sources littéraires, qui n'étaient dès lors plus antiques, mais gauloises et presque contemporaines, les récits circulant à la Cour et les conteurs italiens ayant fourni les modèles.

2. Une mutation du genre : conte de fées et libertinage

Le conte de fées classique s'invente, on l'a vu, aux confins de deux entreprises : celles des Modernes recherchant une nouvelle esthétique, et celle de conteuses dont l'art pouvait s'épanouir dans un petit genre bien adapté à la vie de salon. Mais si le conte de fées a connu une grande popularité en très peu de temps à la fin du XVII^e siècle en raison d'un phénomène de mode qu'a bien étudié Raymonde Robert⁶¹, il a bientôt lassé un public ennuyé par les extravagances et les répétitions du genre⁶². À peine constitué, le conte classique doit donc se renouveler, et c'est dans ce contexte qu'il ne tarde pas à s'ouvrir à des influences diverses, dont certaines semblent si éloignées du monde des fées qu'elles ne s'adaptent moins au genre qu'elles ne le bouleversent. C'est le cas du conte libertin, qui naît de la rencontre du conte classique lui-même, alors constitué en genre littéraire, et du roman libertin, dont la popularité avait gagné la France de la Régence. Dès les années 1730, les auteurs libertins donneront un nouvel essor au genre du conte en le remaniant toutefois suivant un tout autre esprit.

⁶¹ Voir son ouvrage *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.

⁶² Sur ce point, voici les propos de Galland datant de 1701 : « J'ai aussi une autre petite traduction, faite sur l'arabe, des contes qui valent bien ceux des fées, que l'on publia ces années dernières avec tant de profusions, qu'il semble enfin que l'on en soit rebuté », cité par Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 24-25.

2.1. Le libertinage : origine et histoire d'une notion

Mais, au siècle des Lumières, que faut-il entendre par « conte libertin » ? À cet égard, il importe d'abord de rappeler que la notion même de libertinage varie considérablement selon les époques, comme le rappelle opportunément la définition qu'en a donné Paul Valéry : « À Rome, les hommes libres, s'ils étaient nés de parents libres, s'appelaient "ingénus" ; s'ils avaient été libérés, on les disait "libertins". Beaucoup plus tard on appela "libertins" ceux dont on prétendait qu'ils avaient libéré leurs pensées ; bientôt ce beau titre fut réservé à ceux qui ne connaissaient pas de chaînes dans l'ordre des mœurs⁶³ ». Ici, Valéry met bien en évidence les principales inflexions d'une notion successivement associée à trois figures de la liberté : restreint à la seule idée d'un affranchissement civil chez les anciens, le terme renvoie ensuite, à l'époque classique, à la liberté de l'esprit, pour enfin se spécialiser au XVIII^e siècle, où il suppose surtout une émancipation des mœurs. Au reste, cette intéressante récapitulation laisse de côté une autre acception du terme qui, au XVI^e siècle, désignait une secte d'impies dénoncée par Calvin, comme le rapporte ce passage de l'article « libertins » de l'*Encyclopédie* :

LIBERTINS, s. m. pl. (*Théolog.*) fanatiques qui s'éleverent en Hollande vers l'an 1528, dont la croyance est qu'il n'y a qu'un seul esprit de Dieu répandu par - tout, qui est & qui vit dans toutes les créatures ; que notre ame n'est autre chose que cet esprit de Dieu ; qu'elle meurt avec le corps ; que le péché n'est rien, & qu'il ne consiste que dans l'opinion, puisque c'est Dieu qui fait tout le bien & tout le mal : que le paradis est une illusion, & l'enfer un phantome inventé par les Théologiens⁶⁴.

⁶³ Paul Valéry, « Regards sur le monde actuel », dans *Œuvres*, [1960], cité par Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières, 1734-1751*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2001, p. 14.

⁶⁴ « Libertins », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., *ARTFL Encyclopédie Project*, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 4 février 2007).

On le voit, le principal reproche fait aux libertins est celui d'impiété et c'est ce caractère irréligieux qui s'alliera à une nouvelle liberté de pensée au XVII^e siècle. Les libertins seront alors ceux qui feront preuve de libertinage d'esprit, c'est-à-dire de ce « libertinage érudit » dont parle René Pintard⁶⁵. Comme le rappelle Françoise Charles-Daubert, « [c]es derniers professeront une incrédulité savante et encourageront l'émergence d'une raison critique qui se soumet tous les domaines de la pensée, y compris la théologie et l'autorité de l'institution ecclésiale⁶⁶ ». Cette expérience d'une liberté sans borne dans l'usage de la raison se traduira par la critique des oracles, du surnaturel ou des miracles et s'accompagnera d'un refus de tout dogmatisme au nom de la liberté philosophique : « [a]u XVI^e et XVII^e siècle, [...] le libertin est avant tout un libre penseur qui ne voit en la religion qu'une mesure politique pour asservir le peuple⁶⁷ ». C'est pourquoi les libertins du XVII^e siècle dénonceront l'imposture des prêtres et du pouvoir politique qui lui est étroitement lié. De manière plus précise, on retrouve, d'un côté, des « jeunes gens regroupés autour de Théophile de Viau dans un courant philosophique matérialiste inspiré de Démocrite, Épicure, Giordano Bruno et d'autres penseurs italiens ; de l'autre, des déistes comme Fontenelle⁶⁸ ». En parfait accord avec cette critique de l'imposture qu'exerce la religion chrétienne, les libertins « provoquent le scandale en raillant les prédicateurs, en chantant des couplets impies et obscènes, en affectant de dédaigner la règle du jeûne et de l'abstinence [...] Acceptant le monde pour éternel, ils nient

⁶⁵ Voir René Pintard, *Le libertinage érudit en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* [1943], Genève, Slatkine Reprints, 1983.

⁶⁶ Françoise Charles-Daubert, *Les libertins érudits en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1998, p. 5.

⁶⁷ Philippe Laroch, *Petits-mâîtres et roués, évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 1.

⁶⁸ Valérie van Crugten-André, « Le roman du libertinage au tournant des Lumières », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 99-100.

l'immortalité de l'âme et soutiennent que l'homme est un animal comme les autres⁶⁹ ». Porteur de ces idéaux, *Le Parnasse des poètes satyriques* (1623), recueil licencieux de Théophile de Viau, fait scandale et entraîne l'emprisonnement de son auteur. Le père Garasse s'acharne alors sur le poète et ses acolytes dans sa *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps* : « J'appelle libertins nos ivrognes, mouchérons de taverne, esprits insensibles à la piété, qui n'ont d'autre Dieu que leur ventre [...] Ils vivent licencieusement [...] et pour cela sont bien nommés quand on les appelle libertins, car c'est comme qui dirait apprentis de l'athéisme⁷⁰ ». Ces accusations sont de conséquences pour Théophile de Viau, puisqu'il est brûlé en effigie et banni en 1623, et devient le symbole de cette lutte contre le libertinage du XVII^e siècle, qui procédait autant du combat contre l'athéisme que de celui contre la dépravation morale.

Le XVIII^e siècle allait toutefois donner une couleur nouvelle au libertinage, alors que, après les dernières années plutôt austères du règne de Louis XIV, l'arrivée de Philippe d'Orléans à la régence en 1715 favorise une certaine liberté dans la vie sociale et la conduite morale : « À la mort de Louis XIV, en quelques semaines, en quelques mois, la Régence procure un air de liberté. Les mesures politiques, les gestes privés de Philippe d'Orléans, comme les changements d'alliance, les bouleversements de fortune, les déplacements symboliques dans les formes et les lieux du pouvoir sont les signes immédiats de ce renversement⁷¹ ». Celui-ci sera particulièrement marqué par le retour

⁶⁹ Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. iii.

⁷⁰ Cité par Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. iv.

⁷¹ Patrick Wald Lasowski, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000, p. xiii.

des plaisirs à la Cour, lesquels se trouvent d'ailleurs encouragés par la vie de divertissement menée par le Régent :

La Régence est cette délivrance, qui saccage l'héritage du Roi-Soleil. Philippe d'Orléans libère les prisonniers de la Bastille, rappelle la Comédie-Italienne à Paris, bouleverse le système politique européen. [...] Contre l'interdiction qui frappait les divertissements pendant les dernières années du règne précédent, le Régent inaugure le premier bal de L'Opéra, à Paris, au Palais-Royal, le 2 janvier 1716. La Régence s'impose alors comme un mythe d'origine qui fonde le siècle libertin⁷².

Le libertinage n'aurait, en effet, pu trouver de meilleur modèle que dans les plaisirs de la Régence. Cependant, bien que ce vent de renouveau plaise à plusieurs, il n'en reste pas moins que d'autres, soutenus par l'Église, voient d'un mauvais œil la licence et l'insouciance auxquelles se livre Philippe d'Orléans. C'est de cette indignation devant cette débauche outrée que témoigne Saint-Simon, observateur cynique de son temps : « On buvait d'autant, on s'échauffait, on disait des ordures à gorge déployée, et des impiétés à qui mieux mieux et, quand on avait fait bien du bruit et qu'on était ivre, on s'allait coucher, et on recommençait le lendemain⁷³ ». Le commentaire critique de Saint-Simon sur la succession des plaisirs de la Cour atteste, du reste, d'une nouvelle façon de vivre et d'appréhender la vie. L'échec du système de Law, qui fait en sorte que plusieurs fortunes se sont évanouies ou constituées à une vitesse vertigineuse, renforce cette tendance : « Les nouveaux Modernes sont les enfants du Système⁷⁴ », nous rappelle Patrick Wald Lasowski. Ces derniers ont été témoins de l'accès rapide des bourgeois à la fortune et de la chute de leurs pères dans la pauvreté, victimes des cours boursier où tout se fait et se défait en un jour. De ce nouveau mode de vie placé sous le joug de l'éphémère découle une soif de plaisirs rapides marquée par l'inconstance. La jouissance

⁷² *Ibid.*, p. xiv.

⁷³ Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires*, cité par Patrick Wald Lasowski, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. xv.

⁷⁴ Patrick Wald Lasowski, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. xvi.

du moment devient alors le moteur de l'existence et la base de toute relation sociale, en s'appliquant à tous les domaines de la vie et de la science : « Le plaisir, fait d'expérience et objet de savoir, devient une discipline qui interpelle la morale, l'histoire des sciences, la réflexion sociale et politique. Les sciences de la nature contribuent à mesurer les jouissances. Le développement des arts et des techniques le sert immédiatement : au regard du XVIII^e siècle, le plaisir est le ferment de la sociabilité⁷⁵ ». De cette importance nouvelle accordée au plaisir naît également une nouvelle vision du libertinage, que traduit l'article de l'*Encyclopédie* : « LIBERTINAGE, s. m. (*Mor.*) c'est l'habitude de céder à l'instinct qui nous porte aux plaisirs des sens ; il ne respecte pas les mœurs, mais il n'affecte pas de les braver ; il est sans délicatesse, & n'est justifié de ses choix que par son inconstance ; il tient le milieu entre la volupté & la débauche ; [...]»⁷⁶ ». Dans cette optique, le libertin est celui qui se soumet de bonne volonté à ses instincts naturels, grâce auxquels il peut aspirer au bonheur qu'apportent les plaisirs.

Au XVIII^e siècle, en somme, le libertinage renvoie particulièrement à une licence de mœurs, justifiant la recherche de la volupté contre les lois restrictives de l'Église, que le Régent lui-même se plaît à braver. C'est ce que remarque ici Raymond Trousson : « Le libertin, l'esprit fort, le libre-penseur deviendront les “philosophes”, et le libertinage désignera, à travers des acceptions de plus en plus flottantes, toute frivolité ou dérèglement du comportement, évoquera dévergondage et dissipation⁷⁷ ». Bayle avait d'ailleurs déjà préparé le siècle à cette réévaluation du personnage du libertin en

⁷⁵ *Ibid.*, p. xxi-xxii.

⁷⁶ Denis Diderot, « Libertinage », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, *op. cit.*

⁷⁷ Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. v.

établissant, dès 1683, cette distinction dans ses *Pensées diverses sur la Comète*, puis, plus tard dans ses *Éclaircissements sur les athées*. Dans ce dernier ouvrage, il distingue les « athées de théorie » des « athées de système », les premiers n'ayant rien qu'on puisse leur reprocher du côté des mœurs, alors que les seconds ne sont que des « débauchés sans doctrine véritable⁷⁸ ». Ce faisant, Bayle différencie pour la première fois le « libertinage d'esprit, relatif à l'attitude contestataire à l'égard de la religion et de la foi, et le libertinage de mœurs, réservé à la conduite morale⁷⁹ ». Cependant, cette division au sein du libertinage n'est pas aussi absolue qu'il n'y paraît, et particulièrement dans le monde des lettres, puisque « même ainsi spécialisé, le terme ne perdra pas tout à fait sa valeur intellectuelle et certaines œuvres, parmi les plus licencieuses, se piqueront encore de faire penser, de fonder un libertinage des mœurs sur un libertinage d'esprit qui se souviendra des audaces des libertins d'antan⁸⁰ ». Le caractère érudit de ce libertinage se traduira en littérature par une critique des préjugés, fondée sur l'usage de la raison et la mise à l'épreuve empirique du savoir : « Distinct à la fois du dialogue philosophique et de la simple paillardise », comme le relève Marc André Bernier, le roman libertin se signale ainsi « par cette manière si particulière de disposer d'une anecdote licencieuse pour en faire le théâtre où tout savoir est appelé à se produire, puis à subir la double épreuve de la critique et de l'expérience⁸¹ ». À l'exemple de Fontenelle dans ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*, les auteurs libertins allieront, à travers la représentation de scènes amoureuses, critique philosophique et éloquence séductrice. Une remarque de Duclos dans ses *Mémoires pour servir à*

⁷⁸ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁷⁹ Valérie van Crugten-André, « Le roman du libertinage au tournant des Lumières », *op. cit.*, p. 100.

⁸⁰ Raymond Trousson, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. vi.

⁸¹ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 2.

l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle illustre au mieux cette configuration complexe, alors qu'il observe que chacun est accusé de pratiquer « l'athéisme en amour⁸² ». De fait, malgré la tendance qui se fait jour à assimiler tout libertinage à la débauche, les œuvres libertines elles-mêmes prouvent bien, au contraire, que la réflexion philosophique, qu'elle soit dirigée contre l'Église ou qu'elle s'intéresse aux mœurs, occupe une place prépondérante, dans un contexte où elle en appelle aux nouvelles idées matérialistes inspirées d'un épicurisme renouvelé.

2.2. Le libertinage au XVIII^e siècle : épicurisme et matérialisme

Il importe d'abord de rappeler que le XVIII^e siècle, particulièrement à l'époque de la Régence, assiste au retour en force de la philosophie épicurienne, qui participe du mouvement général de réhabilitation des plaisirs que nous avons déjà évoqué. Selon cette philosophie antique, dont Épicure et Lucrèce constituent les plus célèbres maîtres, « [...] la substance de l'esprit et de l'âme est matérielle⁸³ ». Le seul but de l'homme, suivant ce principe, est d'atteindre l'ataraxie, c'est-à-dire le repos de l'âme et du corps. Pour ce faire, il ne doit pas se détourner des plaisirs dont la nature lui inspire la recherche, mais répondre à leur appel, ce qui constitue le meilleur moyen d'éliminer les tourments que les passions peuvent causer et d'atteindre au bonheur⁸⁴. Il s'agit donc de « *substituer des goûts aux passions*, de façon à tenir l'âme en éveil, sans la rendre

⁸² Duclos, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle*, cité par Patrick Wald Lasowski, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. xxix.

⁸³ Jean Brun, *L'épicurisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974, p. 73.

⁸⁴ Sur l'aspiration au repos comme source de bonheur, voir Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris Librairie Armand Colin, 1969.

malade, et à se ménager des jouissances, que la raison ne désavoue pas⁸⁵ ». Les disciples contemporains d'Épicure à l'âge classique s'en servent alors pour « faire prévaloir, contre la morale chrétienne, un naturalisme moderne⁸⁶ », où il importe de s'attarder à la vie terrestre et de respecter les lois établies par la nature, comme le rappelle Jean Brun : « L'épicurisme demandera à l'homme de vivre en accord avec la nature en se fiant aux messages de la sensation donnée à la fois comme le criterium du vrai – c'est pourquoi l'épicurisme est un sensualisme – et comme criterium du bien – et c'est pourquoi l'épicurisme est un hédonisme⁸⁷ ». La vérité sera par conséquent à trouver dans les impressions fournies par les sens, qui sont inspirées par la nature.

Cette valeur suprême donnée aux sensations comme seul moyen de connaissance du vrai et du bien avait d'ailleurs été remise au goût du jour par les empiristes anglais, notamment grâce à l'*Essay concerning human understanding* (1690) de John Locke : « Avec Locke s'affirme la longue tradition des philosophes anglais modernes se rattachant à l'empirisme avec la fameuse devise "rien n'est dans l'entendement qui ne soit auparavant passé par les sens"⁸⁸ », remarque à nouveau Jean Brun. Ces idées pénétreront en France à la fin du XVII^e siècle et obtiendront rapidement un franc succès, les philosophes épicuriens s'empressant d'en faire une relecture propre à favoriser le développement d'un sensualisme français, appelé à se substituer à la théorie cartésienne des idées innées en faisant appel à l'expérience sensible. C'est de cette philosophie que se fait l'écho Bernardin de Saint-Pierre dans ses *Études de la Nature* : « Je substitue à

⁸⁵ Robert Mauzi, *L'idée de bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris Librairie Armand Colin, 1969, p. 136.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁷ Jean Brun, *L'épicurisme*, op. cit., p. 15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

l'argument de Descartes celui-ci, qui me paraît plus simple et plus général : je sens, donc j'existe. Il s'étend à toutes nos sensations physiques, qui nous avertissent bien plus fréquemment de notre existence que la pensée⁸⁹ ». De fait, la pensée elle-même ne sera désormais perçue que comme le résultat des sensations éprouvées par l'homme au contact de la nature. On s'en doute, une telle conception de l'homme accorde une place primordiale au plaisir, qui devient à la fois le moteur et le but des actions des hommes, ce qui justifie l'accueil favorable que lui réservent les libertins, qui se font forts de représenter ces « [...] mouvements de la nature soumis à la loi victorieuse du plaisir⁹⁰ ».

On a déjà évoqué le rôle du plaisir dans la vie sociale, mais celui-ci, loin de s'y renfermer, étendra son emprise jusqu'au domaine de la morale ; « [p]lus encore que le bonheur, il est la découverte du siècle⁹¹ ». D'ailleurs, nous rappelle Robert Mauzi, « [l]e plaisir apparaît d'abord comme un *moteur universel*, comme l'élément le plus actif de l'âme humaine⁹² ». C'est cette prédominance du plaisir dans la conduite de la vie et de la morale que mettait déjà en évidence Pierre Gassendi en 1649 dans son *Traité de la philosophie d'Épicure*, alors qu'il affirmait que « [l]e bonheur consiste entièrement dans le plaisir⁹³ », et « [q]ue le plaisir est le premier bien conforme à la nature, et aussi l'ultime bien désirable ou le terme des biens⁹⁴ ». Ainsi, seul ressort faisant mouvoir le cœur, le plaisir par lequel advient le bonheur trouve sa justification dans les lois de la

⁸⁹ Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la Nature, Étude 12^e, Œuvres complètes* [1784], cité par Robert Mauzi, *L'idée de bonheur, op. cit.*, p. 315.

⁹⁰ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir, op. cit.*, p. 176.

⁹¹ Robert Mauzi, *L'idée du bonheur, op. cit.*, p. 386.

⁹² *Ibid.*, p. 387.

⁹³ Pierre Gassendi, « Traité de la philosophie d'Épicure. 3^e partie : l'éthique ou la morale » [1649], dans Jacques Prévot, éd., *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 623.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 624.

nature. Les romanciers libertins s'approprient rapidement cette manière d'envisager l'homme dans des œuvres où ils montrent que « [l]a recherche avouée du plaisir, l'entraînement des passions ou l'inconstance ne peuvent être des vices car ils sont dans la nature⁹⁵ ». Évidemment, cette vision de l'homme se situe à l'opposé des idéaux de vertu préconisés par l'Église et confortent plutôt l'athéisme des libertins érudits. En mettant à jour le déterminisme anthropologique qui fait de l'homme un être voué aux plaisirs, les auteurs libertins dévoilent également l'imposture des hommes d'Église et des dévots qui feignent une vertu sans reproche, alors qu'ils sont soumis aux mêmes lois de la nature que tout être humain. Le libertinage deviendra, en ce sens, le moyen à la fois de mettre en lumière la vérité des plaisirs naturels et de mettre à l'épreuve les préjugés sociaux. C'est ce que Diderot laisse entrevoir dans ce passage du *Neveu de Rameau* : « [...] on tire parti de la mauvaise compagnie, comme du libertinage ; on est dédommagé de la perte de son innocence par celle de ses préjugés⁹⁶ ». Ainsi, loin de n'être qu'une pure célébration de la volupté, le libertinage se fera l'écho des principes fondamentaux de la philosophie nouvelle, fondée sur le corps et la nature :

Cette entente plus ou moins tacite entre philosophie et libertinage devient accord parfait sur un principe qui leur est commun : la primauté reconnue à la Nature. Telle est l'exigence fondamentale du rationalisme critique et plus encore du matérialisme naissant dans le domaine de la pensée et du gouvernement. Telle est également celle des auteurs libertins dans le domaine des relations humaines et surtout des relations sexuelles. Par des voies différentes, ils poursuivent le même objectif : l'établissement d'une morale naturelle fondée sur l'épanouissement des instincts vitaux de l'homme et non sur leur oppression⁹⁷.

S'inspirant de ces nouvelles réflexions philosophiques, plusieurs romanciers produiront alors des œuvres qui en suivront les préceptes, en créant des héros dont le corps et

⁹⁵ Jean Sgard, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2002, p. 120.

⁹⁶ Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, cité par Patrick Wald Lasowski, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. xxvi.

⁹⁷ Péter Nagy, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Idées », p. 31.

l'esprit seront guidés par la recherche du plaisir, loin des contraintes imposées par l'Église et l'État.

2.3. Romans et contes libertins, ou l' « art de jouer avec les idées, les sentiments et les mots »⁹⁸

Comme le remarque Péter Nagy à propos du mot « libertinage », « [c]e seul terme définit en effet en premier lieu un mouvement philosophique, puis une conduite humaine et enfin un courant littéraire⁹⁹ ». Autrement dit, sur les bases du libertinage érudit devenu libertinage de mœurs au XVIII^e siècle, se développe une écriture qui allie les plaisirs de l'amour à la réflexion philosophique. Pourtant, bien qu'il ait réellement pris son essor au XVIII^e siècle, le libertinage littéraire a su profiter des œuvres de prédécesseurs illustres qui lui servirent de source d'inspiration. Dès la Renaissance, les *Ragionamenti* de Pietro Aretino, dit l'Arétin, semblent ouvrir la voie à ce qui allait devenir le roman libertin, malgré une différence de ton assez marquée. Traduite en français en 1610 sous le titre de *Dialogue de l'Arétin où sont desduites les vies, mœurs et deportemens de Lais et Lamina, courtisanes de Rome*, cette œuvre retrace l'éducation sexuelle d'une jeune fille à travers des dialogues et tableaux, desquels on a tiré les célèbres figures de l'Arétin. Le ton de l'œuvre, on s'en doute, est plutôt gaillard, et l'on y retrouve nombre de références naturalistes chères à la Renaissance¹⁰⁰. Le succès de l'ouvrage ouvre toutefois la voie à l'élaboration d'une littérature où la formation sexuelle constitue l'enjeu principal, comme le prouve la publication, en 1655, de *L'école des filles ou la Philosophie des dames*, attribué à Michel Millot et Jean l'Ange. Dans ce

⁹⁸ L'expression est de Michel Delon. Voir *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2004, p. 43.

⁹⁹ Péter Nagy, *Libertinage et révolution*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁰ Voir Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 45-46.

dernier ouvrage, le personnage de Suzanne dispense son savoir à la jeune Fanchon à la faveur de deux dialogues dans lesquels l'amour se trouve ramené à ses éléments les plus physiques. Quelques années plus tard, Nicolas Chorier renchérit sur le sujet avec la publication des *Aloisiae Sigae Toletanae Satyra sotadica, de Arcanis Amoris, et Veneris* (1660), qui se présente comme la traduction latine d'un texte espagnol. La version française, qui paraît en 1680, *Aloysia ou Entretiens académiques des dames*, connaît un succès certain et fait l'objet de nombreuses rééditions. Celle-ci, mettant encore une fois en scène des dialogues entre femmes, montre le plaisir comme un besoin naturel injustement proscrit par les lois absurdes de l'Église et de l'État, ce qui deviendra l'un des *topoi* du roman libertin au XVIII^e siècle. Par la suite, en 1685, paraît *Vénus dans le cloître où la Religieuse en chemise* de Barrin, qui dénonce les vœux de chasteté contraignant le penchant naturel des jeunes religieuses et constitue donc une attaque directe contre l'Église et l'institution des couvents. Ce nouvel ouvrage connaît également plusieurs éditions au XVIII^e siècle, de même que *L'Académie des dames* de Chorier, qui bénéficie d'une nouvelle traduction en 1730, peu avant l'essor du roman libertin dont il contribua sans aucun doute à créer la vogue.

Le roman libertin du XVIII^e siècle s'impose réellement dans le paysage littéraire au cours des années 1740, alors que paraît, en 1741, le *Portier des chartreux* de Gervaise de La Touche, qui évoque les débauches secrètes des prêtres derrière les portes closes des monastères. Dans cette œuvre, nous retrouvons enfin pleinement la philosophie chère aux libertins du XVIII^e siècle, comme le rappelle Patrick Wald Lasowski :

Le texte du *Portier* est assurément pornographique ou obscène, mais il procède aussi d'une philosophie matérialiste qui ignore l'âme et ne connaît que la satisfaction du plaisir, célèbre

l'inconstance, le corps et la jouissance en libérant les esprits des tabous et des interdits, dans une sorte d'anti-morale opposée au christianisme¹⁰¹.

Avec le *Portier des chartreux*, le mouvement est lancé et suivra bientôt l'un des plus grand succès de librairie du XVIII^e siècle, *Thérèse philosophe*, de Boyer d'Argens, dans lequel le personnage de Thérèse découvre les plaisirs que la nature lui a réservés en observant les ébats de Mlle Éradice et du père Dirrag¹⁰². Elle se familiarisera alors avec la philosophie matérialiste et en viendra, au terme du roman, à découvrir que la doctrine chrétienne du péché est tout à fait contraire aux instincts qu'a fait naître la nature dans le cœur et le corps des hommes qui, eux, sont légitimes.

Parallèlement à *Thérèse philosophe* et au *Portier des chartreux* se développe, du reste, un autre type de libertinage, qu'on qualifie souvent de libertinage mondain, et qui fonde son succès sur la descriptions des amours de « la bonne compagnie », dans une langue qui évite de choquer les bienséances en voilant les obscénités par des tournures élégantes¹⁰³. La plupart des chercheurs s'accordent pour dire que le roman du libertinage mondain s'élabore dans les années 1730, et considère que les *Égarements du cœur et de l'esprit*, publié en 1736 par Crébillon fils, constitue le modèle par excellence de ce qu'on entend par roman libertin¹⁰⁴. Jean Goldzink précise ici ce qui fait le caractère des romans libertins mondains « à la Crébillon » :

¹⁰¹ Patrick Wald Lasowski, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », *op. cit.*, p. xvii.

¹⁰² Dans ce roman, Boyer d'Argens s'inspire d'une histoire vraie, selon laquelle Mlle de la Cadière (Éradice) avait accusé son confesseur, le père Girard (Dirrag) de l'avoir ensorcelée puis séduite.

¹⁰³ Nous reviendrons sur la question de la langue dans le dernier chapitre de ce mémoire.

¹⁰⁴ À ce sujet, voir Jean-François Perrin : « Les *Ragionamenti* de l'Arétin sont souvent donnés comme naissance du récit libertin, mais Crébillon, celui des *Égarements* (Goldzink), celui du *Sylphe* (Delon), celui du *Sopha* (Sgard) revient souvent comme initiateur / créateur d'un "genre" nouveau consacré à l'amour sous toutes ses formes et en tant qu'il engage une peinture de mœurs spécifiée sur un milieu : celui de la mondanité libertine – par où l'on tente d'affiner la définition classique de Henri Coulet sur le romancier qui n'est pas libertin mais qui peint des libertins », Jean-François Perrin, « Présentation », dans

Le récit libertin typique, ou initial, ou crébillonien – celui qui fait date et école – obéit par conséquent à une double loi, apparemment contradictoire, mais en réalité corrélée. 1. Un principe d'économie : il n'est de libertinage qu'amoureux, c'est la forme moderne de l'amour mondain, comme Duclos l'a fort bien dit en tête des *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle*. 2. Et une logique de multiplication, plus ou moins réglée et systématisée, des changes et échanges – les liaisons. Au fond de ce libertinage, il y a l'idée, qui est une forme, une structure narrative supposée fidèle aux mœurs nouvelles, que le désordre amoureux est un *système civil*, où jouent des passions, des types humains, des conventions¹⁰⁵.

Le libertinage mondain présentera donc les intrigues amoureuses de « la bonne compagnie » et le jeu de la séduction auquel s'adonnent les courtisans. La vogue de ces romans libertins réhabilitant les plaisirs des sens trouve d'ailleurs un écho dans les essais philosophiques explorant cette même question, tels que ceux de La Mettrie, qui publia, en 1747, *L'École de la volupté*, puis *l'Art de jouir* en 1751. Ce médecin matérialiste, connu pour son essai intitulé *l'Homme-machine* (1747), fera d'ailleurs à nouveau scandale avec son *Discours sur le bonheur* (ou *Anti-Sénèque ou le souverain bien*) dans lequel il exhorte ses contemporains à jouir de la vie :

Que la pollution et la jouissance, lubriques rivales, se succèdent tour à tour, et te faisant nuit et jour fondre de volupté, rendent ton âme, s'il se peut, aussi gluante et lascive que ton corps. Enfin, puisque tu n'as point d'autres ressources, tires-en parti : bois, mange, dors, rêve, et si tu penses quelquefois, que ce soit entre deux vins et toujours ou au plaisir du moment présent ou au désir ménagé pour l'heure suivante. Ou si non content d'exceller dans le grand art des voluptés, la crapule et la débauche n'ont rien de trop fort pour toi, si l'ordure et l'infamie sont ton partage, vautre-toi comme font les porcs, et tu seras heureux à leur manière¹⁰⁶.

Avec La Mettrie, en somme, « [l]e plaisir et le bonheur, qui ont même nature, sont affaire "d'organes", où l'esprit n'a pas à intervenir¹⁰⁷ ». Dans cette mouvance de célébration des plaisirs tangibles, plusieurs auteurs élaboreront des romans libertins de la mondanité, dans lesquels ils s'abstiendront cependant de traiter de la crapule et de la

Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 10.

¹⁰⁵ Jean Goldzink, « Questions sur la naissance du récit libertin des Lumières », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (dir.), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 78.

¹⁰⁶ Julien Offray de La Mettrie, *Anti-Sénèque ou le souverain bien*, [1750], cité par Robert Mauzi, *L'idée de bonheur*, op. cit., p. 251.

¹⁰⁷ Robert Mauzi, *L'idée de bonheur*, op. cit., p. 250.

débauche avec aussi peu de détours que *La Mettrie*. Charles Pinot Duclos en fournit un exemple, à la suite de Crébillon, en faisant paraître les *Confessions du comte de **** en 1741, qui connaîtra un grand succès. Cette vogue traversera presque tout le XVIII^e siècle, pour s'atténuer aux abords de la Révolution, *Les liaisons dangereuses* de Laclos constituant pour plusieurs son chant de cygne, alors qu'avec Sade prendra fin le libertinage mondain, trop près des mœurs de l'Ancien Régime pour survivre aux idéaux révolutionnaires¹⁰⁸.

Bien que le libertinage semble s'être exprimé tout d'abord sous la forme du roman, le conte libertin n'est pas en reste et apparaît sensiblement à la même époque à la suite de la publication posthume des contes d'Antoine Hamilton : *Le Bélier*, *Histoire de Fleur d'épine* et *Les Quatre Facardins*. Ces contes parodiques rédigés à partir de 1705 ne paraissent qu'en 1730 et, si on ne peut encore les qualifier de tout à fait libertins, ils participent néanmoins à l'apparition de la veine parodique qui dominera dans le conte libertin. Avec ces contes qui « se moquent du genre, de ses conventions, de son arbitraire et de son lien trop étroit aux superstitions¹⁰⁹ », apparaît une esthétique dont Crébillon fils est l'un des premiers à se réclamer en marchant dans les traces de Hamilton. De fait, si Crébillon est considéré comme le modèle des romanciers libertins, son importance n'est pas moindre en ce qui concerne le conte, les deux genres étant par ailleurs assez facilement assimilés à l'époque (et même encore aujourd'hui), certaines œuvres étant qualifiées tour à tour de conte et de roman. Ainsi, dès 1734, soit quatre ans

¹⁰⁸ Voir à ce sujet l'ouvrage de Laurent Versini, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Librairie Klincksieck, 1968, et l'article de Michel Delon, « La fin du libertinage ? », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 39-48.

¹⁰⁹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 27.

après la publication posthume des contes de Hamilton, Crébillon fait paraître ce que l'on considère généralement comme le premier conte libertin, *Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise*. Avec ce bref récit, « Crébillon suscite un courant inattendu de la féerie qui évoque les faits contemporains sous un jour burlesque et inscrit aventure et merveilleux sur le registre exclusif de la psychologie amoureuse¹¹⁰ ». Jean-Paul Sermain résume d'ailleurs bien les enjeux que met en évidence le conte de Crébillon :

On pouvait croire qu'il s'agissait d'un vrai conte de fées. Centré sur des métamorphoses, faisant appel à des instruments magiques, à des fées comme Moustache et à des Génies comme Jonquille, à des enchantements, à des voyages miraculeux, il montre les deux héros parvenir à l'union royale au terme d'épreuves surnaturelles. Mais en même temps, tout est bouleversé, parce que l'action est centrée sur la vie érotique des personnages, que le merveilleux se loge dans les organes génitaux et évoque les épisodes d'un conflit politico-religieux [...] ¹¹¹.

En effet, un sort jeté par la fée Concombre fait en sorte que le prince Tanzaï se retrouve affublé d'une écumoire en lieu et place de ses organes génitaux. À ce méfait qui procède d'un esprit pour le moins licencieux s'ajoute également une critique de la Bulle Unigenitus, qui s'y lit sous la forme d'une allégorie. Rappelons que celle-ci, en 1713, condamnait cent une propositions à caractère jansénistes relevées dans l'œuvre d'un théologien, le père Quesnel, alors que Port-Royal venait d'être dispersé ; mais nous reviendrons sur cette question un peu plus loin. Au reste, peu de temps après la parution de *Tanzaï et Néadarné* circule déjà en manuscrit l'un des textes qui fera la gloire de Crébillon, *Le sofa*, que Jean Sgard considère à juste titre comme un « classique du libertinage¹¹² ». Crébillon fils jette donc les bases de ce qui constituera le conte libertin, dans lequel le roman du libertinage viendra subvertir le conte classique, en identifiant « le merveilleux au luxe et à la licence sexuelle de la civilisation moderne et [en

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 163.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 162.

¹¹² Jean Sgard, « *Le sofa* comme classique du libertinage », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 175-184.

limitant] la formation des héros aux pratiques de l'amour¹¹³ ». Dans cet esprit suivront de nombreux récits s'inspirant du conte à la manière de Crébillon, dont ceux de La Morlière et de Voisenon. Même les philosophes les plus reconnus ne pourront résister à la mode, Diderot rédigeant un petit chef-d'œuvre libertin, *Les bijoux indiscrets* (1748) et Rousseau renchérissant avec la *Reine Fantastique* dix ans plus tard qui, s'il n'est pas à proprement parler libertin, demeure fortement parodique. On s'en doute, cet intérêt des philosophes pour le conte parodique ou libertin n'est pas dû au hasard, et contrairement au conte classique qui se donnait le pur divertissement comme ambition, les contes de fées des années 1730-1740 se placeront sous l'égide de l'esprit critique cher aux Lumières. Progressivement « sans détourner les contes de leur badinage de salons, les conteurs vont s'interroger sur une société moderne, dont les valeurs éthiques et esthétiques en mutation allaient dans certains cas transformer le conte plaisant en une allégorie du savoir et du progrès de l'esprit humain, orientant le conte merveilleux vers le conte des Lumières¹¹⁴ ». Désormais, le conte de fées ne se présentera plus comme ce monde enchanté rêvé par les premiers conteurs, mais fera place à une remise en question des comportements humains, éclairée par la raison critique et l'expérience de la vie.

¹¹³ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 161.

¹¹⁴ Carmen Ramirez, « Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 223.

CHAPITRE 2

LE MERVEILLEUX ROMANESQUE OU LES FÉES GALANTES

*Les Contes ont eu pour un temps
Des lecteurs et des partisans,
La cour même en devint avide ;
Et les plus célèbres romans
Pour les mœurs et les sentiments,
Depuis Cyrus jusqu'à Zayde,
Ont vu languir leurs ornements,
Et cette lecture insipide
L'emporter sur leurs agréments.*

Antoine Hamilton, préface des *Quatre Facardins*

1. La Fable et le peuple : réécriture des sources d'invention

1.1. La chute de l'Antiquité littéraire

Les auteurs de contes de fées littéraires, on l'a vu, favorisent une esthétique qui prend appui sur l'élaboration d'une littérature française émancipée des modèles grecs et latins auxquels s'adossaient les auteurs classiques. Ce faisant, ils rejettent la Fable antique comme source d'invention, et préfèrent s'intéresser aux motifs qu'offre la littérature gauloise. Toutefois, malgré leur critique acerbe du merveilleux païen, les auteurs Modernes, loin de se départir de tous les éléments constitutifs de la Fable, réinvestissent plutôt celle-ci dans leurs œuvres, mais en l'infléchissant, sous l'influence des modes littéraires contemporaines. Cette réappropriation des motifs antiques par le conte de fées, qui va ici nous requérir, peut d'abord sembler paradoxale, si l'on tient

compte de la position des Modernes face à l'Antiquité littéraire, telle que nous l'avons mise en évidence précédemment. En effet, pourquoi ce réinvestissement de la Fable païenne dans les œuvres d'auteurs prenant position, d'emblée, contre les modèles antiques dans le domaine des arts et des lettres ? C'est que la Fable à l'âge classique constitue non seulement un corpus d'œuvres jusqu'alors vénérées, mais « la connaissance de la Fable est la condition même de la lisibilité du monde culturel tout entier¹ ». Tout au long du XVII^e siècle, les motifs mythologiques envahissent la sphère politique, sociale et culturelle française, constituant par le fait même le système de représentation le plus reconnu et le plus sollicité par les gens du monde. L'empire que la Fable occupe s'étend à tous les domaines, ce qui explique la nécessité pour les gens de la bonne compagnie d'en connaître les figures et leur portée symbolique :

[...] comme les motifs fabuleux, sont omniprésents – chez les Anciens que l'on lit au collège, dans les tragédies que l'on va voir au théâtre, dans les tableaux d'histoire, dans les monuments que l'on dresse sur les places, dans les décorations des demeures – la fable est une discipline obligée dans l'éducation d'un honnête homme².

La Fable est donc alors plus qu'un modèle littéraire, elle est le signe de reconnaissance culturelle d'une élite qui en accrédite les motifs et sait en tirer des effets de sens. Cependant, on l'a vu, vers la fin du règne de Louis XIV, elle perd de sa portée allégorique et semble se réduire au rôle de pur ornement de convention. Ce nouveau rapport à l'Antiquité, empreint de futilité et d'agrément, se développera alors rapidement dans les contes fées littéraires, eux-mêmes généralement caractérisés par une esthétique de la badinerie.

¹ Jean Starobinski, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles dans la littérature et la réflexion théorique », dans Yves Bonnefoy, dir., *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981, p. 391.

² *Id.*

Remarquons d'abord que la plupart des figures traditionnelles de la grande Fable, telles que les mettaient en évidence les auteurs classiques, se transforme significativement au tournant du siècle. Dans les contes de fées, les dieux d'Homère et de Virgile, par leur entrée dans le monde merveilleux, se trouvent délestés de leur grandeur antique, sous l'influence de la littérature galante et pastorale. Ce phénomène de dévalorisation se manifeste de façon particulièrement frappante dans *L'origine des fées*, conte de Mme Durand inséré dans son recueil des *Petits soupers de l'été 1699* et qui paraît en 1702. Celui-ci met en scène un groupe de mondains qui, se retrouvant à la campagne, se raconte différents récits pour se divertir, dont deux contes de fées. Dans *L'origine des fées*, Mme Durand dévoile, comme le titre l'indique, l'origine de ces grandes magiciennes dont les récits font la joie du public français depuis quelques années. La conteuse y suggère que la première fée serait née de l'union de Jupiter et d'Ogilire, une jeune personne dont le caractère semble inspiré des bergères de *Astrée*. Toutefois, la conquête d'Ogilire sera longue et ardue pour le dieu, puisque la vertu de la jeune fille l'empêche de se livrer à celui-ci avec empressement. Jupiter déploiera alors des trésors de ruses afin de vaincre la pudeur d'Ogilire, mais sans succès. La désolation du roi de l'Olympe, qui se retrouve sans ressource devant cet échec, divertira d'ailleurs le fils de Vénus qui « riait de tout son cœur de voir l'Antitonnant hors de mesure³ ». Le renversement de la Fable qu'opère la conteuse devient ici manifeste, alors que le Jupiter « Tonnant » de la tradition antique devient l'« Antitonnant », son pouvoir de séduction étant mis à mal par une simple mortelle. L'Amour, pour soulager le chagrin du roi des

³ Mme Durand, « L'origine des fées » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 463.

dieux, transformera bientôt ce dernier en amant soumis et respectueux, personnage digne des romans précieux de l'époque : « Le dieu crut alors avoir changé de nature, ce n'était plus ce Jupiter emporté, qui ne voulait que posséder : c'était un tendre amant qui voulait plaire⁴ ». La description qui s'ensuit marque d'ailleurs bien les effets de la métamorphose galante : « Jupiter était fort beau lorsqu'il était désarmé de son foudre, et que ses yeux ne voulaient lancer que les éclairs que cause la tendre passion ; il avait ce soir-là toute la grandeur de la divinité, tous les charmes d'un mortel aimable, et toute la jeunesse que demande l'Amour [...]»⁵ ». De dieu tout-puissant maître de l'Olympe, Jupiter devient donc un mortel amoureux soumis aux vœux de sa maîtresse. Ce renversement à tonalité burlesque auquel s'adonne Mme Durand est d'ailleurs marqué dans le texte par la réaction des Amours gardant la grotte où Jupiter jouit de moments de tendresse avec Ogilire, qui le blâme sur son ardeur : « Cet amant confus d'un tel reproche, lui demanda pardon, et cessa ses empressements ; ils entendirent alors un des Amours qui s'éclatait de rire : “Voilà le dieu devenu berger, dit-il à son camarade, c'est ainsi que l'on en usera un jour”⁶ ». La prédiction de l'Amour est ici riche de sens, puisqu'elle donne à voir le traitement que les conteurs feront subir aux personnages et aux motifs mythologiques, la Fable perdant sa consistance en s'adossant aux féeries et autres bagatelles formant le nouveau goût français.

À cette première forme d'euphémisation de la Fable dans le conte de fées s'en ajoutera bientôt une seconde, qui se traduira par la récupération que les conteurs feront des œuvres d'Ovide, d'Apulée et d'Ésope. Celles-ci avaient, du reste, été remises au

⁴ *Ibid.*, p. 464.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 466.

goût du jour par la littérature de salon et le jeu des métamorphoses⁷, de même que par les *Fables* de La Fontaine qui connaissent un grand succès à la fin du XVII^e siècle. Les conteurs et conteuses s'empressent alors de puiser nombre de références mythologiques dans ces nouvelles sources rendues facilement accessibles depuis la Renaissance. On délaisse ainsi le grand goût antique, représenté par les épopées d'Homère et de Virgile et qui avait servi de modèle à la littérature classique, au profit des petites fables, au caractère plus bref et plus ludique, s'accordant mieux aux intérêts des mondains adeptes des belles-lettres. C'est ce que rappelle ici Aurélia Gaillard, en prenant appui sur l'œuvre de Fénelon : « L'engouement pour le *Télémaque*, effectivement concomitant de celui pour les contes de fées, témoignait d'un glissement dans le fabuleux : celui-ci quittait l'épopée pour les romans, les contes, les apologues, les opéras ; celui-ci s'affranchissait de la tutelle de la Grande Fable pour se disperser dans autant de petites fables⁸ ». Ces petites fables, celles d'Ovide, d'Ésope et d'Apulée, notamment, sont donc investies à leur tour dans les nouveaux genres littéraires préconisés par les Modernes. Du premier, on retient, d'abord et bien évidemment, le thème de la métamorphose, phénomène dont témoignent d'ailleurs les *Métamorphoses d'Ovide en Rondeaux* de Benserade dès 1676. De manière plus particulière, on fait également souvent référence aux récits d'amours des dieux, nombreux dans l'œuvre d'Ovide, lesquels se rapprochent davantage du goût galant et précieux. Dans les contes de fées, cette influence se fait sentir principalement par la reprise d'épisodes inspirés des *Métamorphoses*, comme c'est le cas dans *Le nain*

⁷ Le jeu galant des métamorphoses est lancé par Voiture en 1639-1640 après une lecture d'Ovide : « Les métamorphoses galantes en prose proposées par Voiture à la louange des dames de l'hôtel de Rambouillet, sont aussitôt imitées par Chapelain, Malleville, Saint-Amant, Cotin et rassemblée en 1641 par Regnault dans un recueil collectif », (Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1997, p. 53.)

⁸ Aurélia Gaillard, *Fables, mythes, contes, op. cit.*, p. 138.

jaune de Mme d'Aulnoy, où les amants sont changés en palmiers à la fin du récit⁹, ce qui rappelle la fable de *Philémon et Baucis*¹⁰. Mme de Murat use à son tour du même motif dans son conte intitulé *Anguilette*, alors que les deux amoureux sont, eux aussi, métamorphosés en arbres¹¹. En ce qui concerne Ésope, qu'on redécouvre à travers les *Fables* de La Fontaine, on retient surtout une forme littéraire, celle de l'apologue, c'est-à-dire d'un court récit servant à produire un enseignement. C'est suivant ce modèle qu'on ajoute, presque inmanquablement, des moralités en vers à la fin des contes de fées littéraires. Cette filiation est d'ailleurs revendiquée par les conteuses mêmes, comme on le voit dans ce passage des *Œuvres mêlées* de Mlle Lhéritier, dans lequel elle fait appel au talent de Mme la duchesse d'Épernon :

L'antique Gaule vous en presse :
Daignez donc mettre dans leurs jours
Les contes ingénus, quoique remplis d'adresse,
Qu'ont inventé [*sic*] les troubadours.
Le sens mystérieux que leur tour enveloppe
Égale bien celui d'Ésope.¹²

⁹ « La secourable sirène, désolée d'un si grand malheur, ne put rien obtenir du Destin que de les métamorphoser en palmiers. Ces deux corps si parfaits devinrent deux beaux arbres, conservant toujours un amour fidèle l'un pour l'autre, ils se caressent de leurs branches entrelacées, et immortalisent leurs feux par leur tendre union », (Mme d'Aulnoy, « Le nain jaune » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 562).

¹⁰ « Un jour que, chargés d'ans, Philémon et Baucis / Racontaient cette histoire, auprès du temple assis, / Baucis voit Philémon se couvrir de feuillage ; / Philémon voit Baucis se revêtirent d'ombrage. / L'écorce qui tous deux les embrasse à la fois, / Déjà presse leur langue et leur glace la voix. / Tant qu'ils peuvent parler, ils parlent, se répondent ; / Et dans un même adieu, leurs adieux se confondent ; / Ils sont arbres : le pâtre habitant de ces bords, / Montrent les troncs pieux qui renferment leurs corps », *Les métamorphoses d'Ovide, traduites en vers, avec des remarques et des notes, par M. Desaintange*, t. 3, Paris, Chez Desray, 1808, p. 73-75.

¹¹ « Cependant Anguilette, ayant fait transporter le prince de l'Île Paisible dans son royaume, toucha avec sa baguette les restes infortunés de l'aimable Atimir et de la belle Hébé ; dans l'instant même ils se changèrent en deux arbres d'une beauté parfaite », (Mme de Murat, « Anguilette » [1698], dans Geneviève Patard, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame de Murat. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2006, p. 117).

¹² Mlle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence, ou les effets de la douceur », dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007, p. 371.

Ici, tout en mettant en évidence la filiation gauloise, la conteuse indique sa dette envers le fabuliste antique. Cette équivalence entre les contes de fées français et les apologues ésopiques est également reprise par l'abbé Pierre de Villiers dans ses *Entretiens sur les contes de fées* en 1699 : « Le Parisien : “Vous oubliez que les premiers qui les [contes de fées] ont mis en usage ont eu la même fin qu’Ésope ; à savoir, d’instruire et de corriger. [...] croyez-moi, ces contes ont été inventés sur le modèle des fables”¹³ ». D’ailleurs, la forme même de l’apologue ésopique semble prodigieusement semblable à celle du conte de fées littéraire, selon la définition qu’en donne La Fontaine dans la préface des *Fables* (1668) : « Du temps d’Ésope, la fable était contée simplement, la moralité séparée, et toujours en suite¹⁴ ». Le conte de fées met précisément en application ce principe, puisqu’à la suite des aventures merveilleuses des protagonistes, on retrouve fréquemment un certain type de réflexion morale versifiée, qui participe de la première définition formelle du conte de fées littéraire.

À la différence de celle d’Ésope, l’influence d’Apulée est davantage mise à contribution en ce qui concerne la matière elle-même, puisque de nombreuses conteuses reprennent l’histoire de *Psyché*, d’abord rapportée dans *L’âne d’or*, et que La Fontaine avait reprise avec succès en 1669 dans son roman *Les amours de Psyché et de Cupidon*. C’est ce que fait Mme d’Aulnoy dans plusieurs récits, tels que *Gracieuse et Percinet*, *Le Prince Lutin* et *Serpentin Vert*. Dans le premier, plusieurs épisodes du récit de Psyché se trouvent récupérés, mais plus encore, Mme d’Aulnoy y réfère explicitement en mentionnant l’opéra auquel assiste Gracieuse, qui n’est nulle autre que celui des *Amours*

¹³ Pierre de Villiers, « Entretiens sur les contes de fées », *op. cit.*, p. 388.

¹⁴ Jean de La Fontaine, « Fables », dans Emmanuel Bury, *L’esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996, p. 140.

de *Psyché et de Cupidon*¹⁵. Dans le second, c'est un parallèle direct qui est fait entre l'histoire de Psyché et celle de la princesse, lorsque cette dernière s'entretient avec Abricotine, sa favorite :

Quel dommage, disait-elle, que ce lutin soit difforme et affreux ! Car se peut-il des manières plus gracieuses et plus aimables que les siennes ? – Et qui vous a dit, madame, répliqua Abricotine, qu'il soit tel que vous le figurez ? Psyché ne croyait-elle pas que l'Amour était un serpent ? Votre aventure a quelque chose de semblable à la sienne, vous n'êtes pas moins belle : si c'était Cupidon qui vous aimât, ne l'aimeriez-vous point ?¹⁶

Ce type de références directes et transparentes au récit d'Apulée se rencontre également dans *Serpentin Vert*, dans lequel la conteuse s'appuie particulièrement sur la version galante qu'en avait proposée La Fontaine, comme le donne à voir cet extrait : « Comme tous les pagodes cherchaient avec empressement à divertir leur nouvelle reine, il y en eut un qui lui apporta l'histoire de Psyché, qu'un auteur des plus à la mode venait de mettre en beau langage¹⁷ ». On le comprend, le lecteur mondain n'a aucune difficulté à reconnaître ici La Fontaine sous les traits de cet « auteur des plus à la mode ». À ces références explicites, les conteuses joignent parfois également certains motifs facilement identifiables à l'histoire de *Psyché*, tel que la jalousie de la belle-mère, présentée comme une nouvelle Vénus, l'enlèvement de la jeune fille ou la présence d'un époux invisible provoquant la curiosité de la nouvelle mariée¹⁸. Cette préférence des conteuses à se réapproprier certains aspects des œuvres d'auteurs tels qu'Ovide, Ésope et Apulée force ici un constat : les petites fables antiques sont davantage prisées par celles-ci, au

¹⁵ Mme d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 162-163.

¹⁶ Mme d'Aulnoy, « Le Prince Lutin » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 252.

¹⁷ Mme d'Aulnoy, « Serpentin Vert » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 588.

¹⁸ Voir notamment *Plus belle que fée* de Mlle de La Force.

détriment des grandes épopées, qui ne sauraient s'épanouir dans le genre mondain du conte de fées.

On aurait toutefois tort de croire que ces reprises de motifs appartenant à la Fable antique soit une marque d'acceptation d'un type de littérature dont les Modernes cherchaient pourtant à s'affranchir. En effet, ces images et séquences narratives reprises d'Ovide, d'Ésope et d'Apulée, et que nous avons repérées dans les contes, se trouvent transformées par leur entrée dans le monde féerique. En ce qui concerne le premier, bien que le déroulement narratif de plusieurs contes soit basé sur la métamorphose, dont l'intérêt a été souligné par les études structuralistes¹⁹, le traitement de cette dernière diffère de chez Ovide. C'est ce que remarque ici Nadine Jasmin :

L'œuvre antique se distingue cependant radicalement de son « avatar » moderne, sur au moins deux plans : de par sa dimension étiologique en premier lieu, chargée d'attribuer aux réalités naturelles les plus diverses une origine mythologique sinon mythique ; de par le fonctionnement de la justice des dieux, surtout : dans cet univers de violence souvent débridée, la métamorphose se fait l'instrument d'une justice divine dont le caractère arbitraire éclate à chaque instant, le pouvoir supérieur des dieux de l'Olympe s'y manifestant de façon particulièrement brutale et impitoyable²⁰.

Dans le conte de fées, on se plaît effectivement davantage à utiliser les ressources du merveilleux dans l'élaboration de méfaits, qui serviront de moteur au récit, qu'à fournir une explication aux phénomènes naturels ou de représenter la cruauté des puissances divines. De jeunes amants seront alors transformés en fleurs²¹, en abeilles²², en oiseaux²³, autant de métamorphoses qui seront perçues moins comme des châtiments divins que comme une étape dans le récit, dont la réparation est d'ailleurs assurée dès le

¹⁹ Voir notamment l'ouvrage de Vladimir Propp, *Morphologie du conte de fées*, Paris, Seuil, 1970.

²⁰ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op.cit., p. 63.

²¹ Voir par exemple *Le Prince Rosier* de Mlle Bernard.

²² Voir *L'oranger et l'abeille* de Mme d'Aulnoy.

²³ Voir *L'oiseau bleu* de Mme d'Aulnoy.

départ²⁴. Il s'agit donc moins « de saisir en une vision dramatisée (aux deux sens du terme) le pathétique ou le sublime de la métamorphose que d'en extraire, à l'usage de lecteurs friands d'un merveilleux renouvelé, le potentiel de gaieté²⁵ ». De cette façon, en se réactualisant dans les contes, les récits d'Ovide perdent leur valeur herméneutique et ne servent plus que d'ornement au jeu de la narration fabuleuse.

De même, l'histoire de Psyché, qui sert d'inspiration à plusieurs conteuses, fournit des motifs qui sont moins souvent conservés avec fidélité que renversés, ce qui crée un effet de burlesque. L'exemple le plus probant est sans aucun doute le conte de *Serpentin Vert* de Mme d'Aulnoy. Dans celui-ci, l'amant invisible ne se trouve plus être le parfait dieu Amour, mais bien le personnage éponyme du conte, le repoussant Serpentin Vert. Bien que ce dernier s'avère être un jeune prince métamorphosé, la curiosité de la princesse fait en sorte que se trouve prolongé le temps de la métamorphose et que ce mariage incongru dure plusieurs années²⁶. Parfois, aussi, sans aller jusqu'au renversement, on n'assiste qu'à une euphémisation galante de certains épisodes du récit d'Apulée. Dans *Gracieuse et Percinet*, par exemple, la scène d'agression dont est victime la princesse, décrite avec une grande cruauté dans le texte antique²⁷, est délestée de sa charge de violence. Alors que le prince assiste à la torture de

²⁴ Ce que Raymonde Robert considère comme l'une des lois du genre et qu'elle nomme « les assurances explicites de la réparation du méfait », (Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France, op.cit.*, p. 38 et suiv.)

²⁵ *Ibid.*, p. 66.

²⁶ En effet, en ayant cherché à voir son époux, Laideronnette fait en sorte que ce dernier doit recommencer sa pénitence, qui lui avait été imposée par une mauvaise fée, soit d'être transformé en serpent pendant sept ans.

²⁷ « Vénus se mit à rire une seconde fois en la voyant : "Elle pense, dit-elle, que sa grossesse excitera ma compassion, et que je l'épargnerai en faveur du digne fruit dont je dois être la grand-mère [...]" En achevant ces mots, elle se jette sur elle, lui déchire sa robe, en plusieurs endroits, lui arrache les cheveux, et lui meurtrit le visage de plusieurs coups », (« Les métamorphoses ou l'âne d'or d'Apulée, philosophe

la jeune fille, ses pouvoirs lui permettent de changer les verges de la fée en autant de plumes qui ne font que caresser la princesse : « Il n'y a personne qui ne croie après cela que la princesse était écorchée depuis la tête jusqu'aux pieds ; l'on se trompe quelquefois ; car le galant Percinet avait fasciné les yeux de ces femmes : elles pensaient avoir des verges à la main, c'était des plumes de mille couleurs [...] »²⁸. La Fable antique se trouve donc ici traitée de façon plus légère, en s'accordant aux règles de bienséance imposées à l'âge classique aux œuvres littéraires, dont le contenu ne devait en aucun cas choquer le lecteur.

Toutefois, ce phénomène de déstabilisation des motifs antiques que nous venons d'observer prend encore plus d'ampleur lorsqu'il investit la forme même du conte de fées. On retrouve ainsi le même type d'atténuation des modèles chez Ésope, alors que le caractère instructif des contes devient lui-même ornement. À ses débuts, le conte de fées, tel qu'il a été théorisé par Perrault et Mlle Lhéritier, devait réserver une place importante à l'instruction, ce qui justifiait d'ailleurs la création même du genre. C'est cette prétention pédagogique que met en évidence Perrault dans la préface des *Contes en vers* en 1695 :

Ils [les gens de bon goût] ont été bien aises de remarquer que ces bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit enjoué dont elles étaient enveloppées n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble²⁹.

platonicien ; et le Démon de Socrate, du même auteur » [s. d.], dans *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, t. 33, Amsterdam, 1788, p. 198-199).

²⁸ Mme d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *op. cit.*, p. 158.

²⁹ Charles Perrault, *Contes en vers*, « Préface » [1695], dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007, p. 361.

Or, de la théorie à la pratique, il y a tout un monde. Si les contes présentent presque tous des moralités versifiées à la suite du dénouement, celles-ci n'agissent souvent, en revanche, que comme de simples ornements apportant une touche de variété au récit. Notons d'abord que les conteurs n'introduisent fréquemment des moralités que pour donner un air d'archaïsme à leurs œuvres, en les rapprochant des récits folkloriques dans lesquels ils prétendent trouver leur inspiration. C'est l'intention que donne à voir Mlle Lhéritier lorsqu'elle avoue vouloir développer, dans ses contes des *Enchantements de l'éloquence* et de *L'adroite princesse*, deux proverbes selon lesquels « Doux et courtois langage / Vaut mieux que riche héritage » et que « l'oisiveté est mère de tous les vices »³⁰. Toutefois, le désir de Mlle Lhéritier d'inscrire ces moralités dans le corps de ses récits semble participer du goût pour un certain exotisme populaire, dont Perrault est également friand. En effet, « [l]e proverbe est alors perçu comme la maxime du peuple [...] ; il donne à la morale sa coloration et baigne le conte d'une sagesse ancestrale et commode³¹ ». De plus, si le proverbe lui-même est maxime du peuple et donc marque d'archaïsme, le jeu des proverbes constitue également une mode très répandue dans les salons de l'époque, comme en témoigne Mlle Lhéritier dans sa dédicace à Mme de Murat qui précède *L'adroite princesse ou les Aventures de Finette* : « Mon historiette en [des moralités] fournit assez, et par là elle pourra vous être agréable. Elle roule sur deux proverbes au lieu d'un : c'est la mode ; vous les aimez ; je m'accommode à l'usage avec plaisir³² ». L'inscription de proverbes dans les récits de Mlle Lhéritier semble alors

³⁰ Mlle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur » [1695], et « L'adroite princesse ou les Aventures de Finette » [1695], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 70 et 93.

³¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 116.

³² Mlle Lhéritier, « L'adroite princesse ou les Aventures de Finette », op. cit., p. 93.

refléter un goût nouveau pour le folklore et les gauloiseries autant qu'un jeu salonnier qui connaît un succès certain, et non une visée didactique dont les premiers auteurs se prévalaient pourtant.

De même, les moralités en vers qu'on retrouve fréquemment à la fin des contes littéraires ne paraissent être qu'un sacrifice fait aux formalités du genre et n'entretiennent pas de lien étroit avec le récit qui vient d'être narré. Par exemple, dans *Plus belle que fée* de Mlle de La Force, la moralité qui suit le conte, inspirée par la jalousie de vaniteuses fées envers de jeunes beautés, pourrait s'appliquer à plusieurs autres récits en raison de sa grande généralité :

Naissez sous un astre prospère,
Sans être façonné par l'art ;
Tout vous réussit, la plus cruelle affaire
Se rendra bonne un jour par un coup du hasard.
La fortune un temps nous accable,
Mais c'est après pour nous mieux assister ;
Le bonheur se fait bien goûter
À qui se ressouvient d'un état misérable.
Mauvaise fée étale son pouvoir,
À la vertu toujours elle fait des obstacles ;
Fée en ce temps se fait encore voir,
Mais on ne fait plus de miracles³³.

On s'en aperçoit aisément, la conteuse paraît ici établir un état de fait général à propos des hasards de la fortune plutôt que de donner un véritable précepte de morale pouvant éventuellement instruire son lecteur. Point de mise en garde contre les malheurs de la vanité et de la jalousie, mais une certaine apologie du hasard, doublée d'une nostalgie du temps où les miracles étaient encore possibles. Ailleurs, la moralité versifiée se

³³ Mlle de La Force, « Plus belle que fée » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 329.

transforme même en imploration faite au destin, la conteuse l'appelant à être plus éclairé dans ses conjonctures :

Par différents chemins on arrive au bonheur,
 Le vice nous y mène, aussi bien que l'honneur ;
 Témoin ce que l'on voit en Isène la Belle,
 Après des tourments mérités,
 Elle eut mille prospérités.
 Et la sage Adélis, si tendre et si fidèle,
 Longtemps persécutée à tort,
 Jouit enfin d'un pareil sort.
 Aveugle déité, fortune trop cruelle,
 Accordez mieux tout ce qui vient de vous ;
 Accablez les méchants d'une peine éternelle ;
 Donnez aux vertueux le bonheur le plus doux.³⁴

On doute fort qu'Ésope ou même parfois La Fontaine eut apprécié ces vers enjoignant le lecteur à emprunter indifféremment le chemin du vice aussi bien que celui de la vertu, tous deux menant au même bonheur ! La conteuse paraît donc se soumettre ici davantage à une exigence générique plutôt qu'à un réel souci pédagogique. De même, chez Mme d'Aulnoy, la moralité semble plus souvent prétexte à proposer une critique implicite des mœurs de son siècle plutôt qu'à dégager un enseignement utile du récit qu'elle vient d'offrir. Prenons cet exemple tiré de *L'oiseau bleu* :

Quand Truitonne aspirait à l'hymen de Charmant,
 Et que sans avoir su lui plaire
 Elle voulait former ce triste engagement
 Que la mort seule peut défaire,
 Qu'elle était imprudente, hélas !
 Sans doute elle ignorait qu'un pareil mariage
 Devi[e]nt un funeste esclavage,
 Si l'amour ne le forme pas.
 Je trouve que Charmant fut sage.
 À mon sens il vaut beaucoup mieux
 Être Oiseau Bleu, corbeau, devenir hibou même,
 Que d'éprouver la peine extrême
 D'avoir ce que l'on hait toujours devant les yeux.
 En ces sortes d'hymens notre siècle est fertile :
 Les hymens seraient plus heureux
 Si l'on trouvait encore quelque enchanteur habile

³⁴ Mlle de La Force, « L'enchanteur » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 354-355.

Qui voulût s'opposer à ces coupables nœuds,
 Et ne jamais souffrir que l'hyménée unisse
 Par intérêt ou par caprice,
 Deux cœurs infortunés, s'ils ne s'aiment tous deux.³⁵

Ici, que ce soit par rancœur personnelle (rappelons que Mme d'Aulnoy a été contrainte de se marier à seize ans avec un homme plus âgé, dont on l'a accusée d'avoir comploté l'assassinat) ou par adhésion à des conceptions communes au groupe auquel elle appartient (la majorité des précieuses et leurs héritières étaient en faveur du mariage d'amour), Mme D'Aulnoy déroge aux conventions du genre et aux attentes du lecteur, habitué à retrouver à la fin du récit une instruction sous forme de sentence. Cette discordance entre les contes et les maximes qui les closent avait d'ailleurs été relevée à l'époque par l'abbé de Villiers dans ses *Entretiens*, qui vient nuancer ses propos concernant l'influence d'Ésope rapportés précédemment :

Le Parisien : [...] Ce qu'il y a de merveilleux dans les fables d'Ésope, ce n'est pas qu'on y fasse parler les bêtes ; si l'on s'en était tenu là, ce serait une sottise ; c'est qu'on fasse parler les bêtes pour instruire les hommes. Le Provincial : Je suis de votre sentiment ; aussi il me semble qu'il n'y a aucun de ces contes qui ne finisse par quelque maxime ou quelque sentence, qu'on a même, si je ne me trompe, exprimée en vers. Le Parisien : Oui, mais avez-vous toujours trouvé beaucoup de rapport entre les maximes et les contes qui y aboutissent ? Le Provincial : J'ai trouvé ces contes si longs et remplis de tant d'aventures, qui avaient entre elles si peu de rapport, que je n'ai pas trop examiné si elles en avaient toutes avec la moralité qu'on en a tirée. Le Parisien : Vous auriez eu beau vous y appliquer, vous n'auriez jamais trouvé ce rapport aussi juste et aussi naturel qu'il doit être³⁶.

Ces pseudo-moralités dont usent les conteuses ne semblent donc servir que de « justifications *a posteriori*³⁷ » pour des fabulations qu'on prenait plaisir à raconter, les auteurs se contentant de tirer une moralité artificielle, « plus piquant[e] que profond[e]³⁸ » du dénouement, afin de respecter les conventions du genre et les

³⁵ Mme d'Aulnoy, « L'oiseau bleu » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 222.

³⁶ Pierre de Villiers, « Entretiens sur les contes de fées », *op. cit.*, p. 391-392.

³⁷ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France*, *op. cit.*, p. 420.

³⁸ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 277.

prétentions pédagogiques qui lui servaient de caution. La moralité représente alors davantage le goût pour les épigrammes et autres jeux versifiés chers à la société mondaine, qu'un réel intérêt didactique, l'enjeu pédagogique qui marquait les fables d'Ésope se trouvant rapidement surpassé par le principe de plaisir qui régit l'univers du conte et qui fait du *delectare* son moteur et sa raison d'être³⁹.

1.2. La morale des contes

Mais si les moralités en vers, placées hors du texte et facilement repérables, ne constituent en fait qu'un ornement stylistique, est-ce à dire que la morale est tout à fait exclue des contes de fées ? Bien sûr que non. À l'intérieur même des contes, on retrouve de nombreux passages qui se lisent comme autant de maximes morales telles que les avaient popularisées les grands moralistes du XVII^e siècle, avec pour modèle La Bruyère et La Rochefoucauld. C'est ce que rappelle Nadine Jasmin à propos des « passages moralisants » des contes de Mme d'Aulnoy : « Il n'est que de citer les principaux d'entre eux pour se convaincre de la banalité de la réflexion morale de la conteuse, dans des domaines aussi rebattus que ceux qui touchent aux défauts moraux et aux comportements sociaux ordinairement stigmatisés par les moralistes⁴⁰ ». Ces grands thèmes rebattus par les moralistes, « [l]a critique des cours, de l'hypocrisie des flatteurs, et de l'ambition des princes, se retrouvent alors investis par les conteurs à maintes

³⁹ Selon ce principe de plaisir, certains auteurs iront même jusqu'à se passer totalement de moralités à la fin de leurs contes, tels Mme d'Auneuil et le chevalier de Mailly.

⁴⁰ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op.cit.*, p. 270.

reprises⁴¹ ». Dans *Le Prince Rosier* de Mlle Bernard, par exemple, la fin traditionnellement heureuse marquée par le mariage des amants est remise en question en dernier lieu par le commentaire de la conteuse :

Heureux s'ils en étaient demeurés à une honnête indifférence ! Mais les gens accoutumés à aimer ne sont pas si raisonnables que les autres et ne font guère l'exemple des bons ménages. Le prince par oisiveté conta à Florinde qu'il avait eu quelque faiblesse légère pour la reine de la Jeunesse. Florinde lui fit autant de reproches que si elle n'avait pas été sa femme ; il en fut choqué, importuné ; il voulut s'en plaindre et s'en consoler avec les dames de la cour ; elle l'épia, le surprit, l'accabla d'injures ; enfin persécuté de ses fureurs, il demanda aux fées de redevenir rosier et il l'obtint comme une faveur⁴².

On voit poindre dans cette brève incursion de la conteuse dans son propre récit une critique moqueuse du fonctionnement de la cour et des inconséquences du cœur, de même que des déboires des courtisans, préférant, dans le conte, l'état végétatif à celui, tourmenté, de l'homme du monde. Ailleurs, c'est la corruption de ce même milieu et l'hypocrisie à laquelle il donne lieu qui sont raillées de façon allusive. Dans *L'enchanteur* de Mlle de La Force, le seul remède apte à sauver le prince Carados consiste à trouver « une pucelle qui ait autant de fidélité que de beauté, qui veuille souffrir pour lui⁴³ ». Ce remède, qui s'incarnera dans la personne d'Adelis parvenant à guérir le prince, suggère cette réflexion à la conteuse : « Il y avait même dans cette guérison des circonstances qui étaient d'un prix et d'un goût infini pour Carados (peu de dames auraient les qualités requises pour finir un tel mal)⁴⁴ ». De fait, les femmes du monde, si elles ont de la grâce et de la beauté, sont rarement pucelles tout autant que fidèles, et souvent trop volages pour accepter de souffrir pour un amant. Cette

⁴¹ Anne Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Le recueil*, n° 1, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2003, p. 32.

⁴² Mlle Bernard, « Le Prince rosier » [1696], Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 285.

⁴³ Mlle de La Force, « L'enchanteur », *op. cit.*, p. 351.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 354.

observation invite à relever que, si les femmes de la cour refusent de souffrir pour leurs prétendants, c'est également parce qu'elles tiennent trop à elles-mêmes, situation qui met en évidence ces ressorts de l'amour-propre que n'ont eu de cesse de dévoiler les moralistes classiques. Aussi Mme Durand se plaît-elle à imaginer l'origine de ce sentiment vaniteux qui nous habite dans *La fée Lubantine*, alors qu'un mauvais sort transforme une jeune princesse :

Ce ne fut plus cette beauté parfaite qui aurait pu donner de l'amour au plus insensible ; sa taille et le son de sa voix lui restèrent, mais son visage devint si affreux, ses traits si irréguliers, et sa sorte de laideur fut si bizarre que lorsque Lubantine la présenta à Ciridor, il recula quelques pas et laissa même échapper un air de dégoût ; la princesse tourna les yeux vers une grande glace, où se voyant belle à l'ordinaire, elle en fut plus indignée contre son infidèle amant, car la fée, en lui ôtant sa beauté et en la faisant voir laide à tout le monde lui avait laissé la légère satisfaction de paraître belle à ses propres yeux, et c'est l'origine de l'amour-propre inconnu auparavant⁴⁵.

L'aveuglement dont est réellement victime la princesse du conte explique ici la vision déformée qu'ont d'eux-mêmes les hommes, se croyant toujours plus parfaits qu'ils ne le sont réellement⁴⁶. De même, dans *L'oiseau bleu*, Mme d'Aulnoy reprend en l'amplifiant cette critique de l'amour-propre en présentant une vallée pour le moins singulière où parvient la princesse, puisqu'elle est constituée d'un miroir :

[...] elle monta la montagne d'ivoire sans aucune peine, car les crampons entraient dedans et l'empêchaient de glisser. Lorsqu'elle fut tout au haut, elle eut de nouvelles peines pour descendre, toute la vallée était d'une seule glace de miroir ; il y avait autour plus de soixante mille femmes qui s'y miraient avec un plaisir extrême, car ce miroir avait bien deux lieues de large et six de haut ; chacune s'y voyait selon ce qu'elle voulait être : la rousse y paraissait blonde, la brune avait les cheveux noirs, la vieille croyait être jeune, la jeune n'y vieillissait point ; enfin tous les défauts y étaient si bien cachés, que l'on venait des quatre coins du monde. Il y avait de quoi mourir de rire, de voir les grimaces et les minauderies que la plupart de ces coquettes faisaient [*sic*]. Cette circonstance n'y attirait pas moins d'hommes, le miroir leur plaisait aussi : il faisait paraître aux uns de beaux cheveux, aux autres la taille plus haute et mieux prise, l'air martial, et meilleure mine [...] ⁴⁷.

⁴⁵ Mme Durand, « La fée Lubantine » [1699], Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 455.

⁴⁶ « L'amour-propre est le plus grand de tous les flatteurs », nous rappelait La Rochefoucauld, (François, duc de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, suivi de *Réflexions diverses et des maximes de Madame de Sablé* [1665], Paris, Gallimard, 1976, p. 43).

⁴⁷ Mme d'Aulnoy, « L'oiseau bleu », *op. cit.*, p. 214.

Comme le rappelle Nadine Jasmin dans son édition des contes de Mme d'Aulnoy, le miroir est « emblème de la coquetterie, il incarne aussi bien le miroir trompeur de l'amour-propre ou de la flatterie – deux formes d'aveuglement individuel ou social – que le miroir de la vérité tendu par le moraliste ou la conteuse à son public [...] »⁴⁸. Ce bref passage de *L'oiseau bleu* usant du symbole du miroir et la charge de raillerie dont il est porteur rend alors compte de l'ambition moraliste à dévoiler les travers humains, mais sous le couvert du persiflage de salon. Il n'est d'ailleurs pas innocent que l'héroïne du conte se situe au-dessus de ce groupe de coquettes, en jouant le rôle de « spectateur de la vie »⁴⁹ qui démasque le vice de l'amour-propre sous le voile de la vertu. Il est donc inutile de nier la présence d'une certaine forme de moralité dans les contes. En revanche, le cadre même dans lequel s'inscrit cette morale fait en sorte que la possible valeur didactique dont les conteuses auraient pu se prévaloir est déstabilisée par le contexte merveilleux qui en appelle au jeu et à la badinerie : « La critique moraliste y [les contes] reste somme toute largement conventionnelle, pour ne pas dire topique, et d'autant plus inoffensive qu'elle est désamorcée par l'absence d' "esprit de sérieux" et l'effet de déréalisation lié au contexte féerique »⁵⁰. Dans cet univers de fantaisie débridée, comment le lecteur peut-il, en effet, accorder un quelconque crédit aux préceptes de morale qui lui sont présentés ? L'absence d'« esprit de sérieux » semble, par conséquent, caractériser ces quelques reprises antiques auxquelles s'adonnent les conteurs, puisque

⁴⁸ Nadine Jasmin, *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, « Introduction », Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 215.

⁴⁹ L'expression est de Montaigne. Voir ses *Essais*, livre I, chapitre XXVI. Plus récemment, Louis Van Delft, en a fait le titre de son ouvrage *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Presse de l'Université Laval, 2005.

⁵⁰ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 419.

du traitement du thème de la métamorphose à l'insertion de banals préceptes de morale, en passant par la réappropriation galante du mythe de Psyché, tout ne paraît qu'être atténuation en faveur d'un monde merveilleux empreint de plaisir et de légèreté.

Quelles conclusions peut-on maintenant tirer de ce phénomène d'euphémisation de la Fable antique que nous venons d'observer ? La première que nous pouvons proposer est celle à laquelle parvient Bernard Magné. Dans un excellent article⁵¹, il remarque que, peu importe le type de références antiques présentes dans les contes (qu'elles soient rhétoriques, diégétiques ou métadiégétiques), celles-ci traduisent dans la plupart des cas une relation d'égalité ou de supériorité de la féerie sur la fable. De fait, plusieurs princesses se trouvent être « plus belle[s] que la mère des Amours⁵² », plusieurs princes sont « aussi beau[x] que l'on dépeint l'Amour⁵³ », etc. Magné interprète alors ce phénomène de concurrence entre Fable et féerie selon le contexte de la querelle littéraire marquant l'époque :

[...] il s'explique par la place qu'occupe le conte de fées dans le grand débat idéologique qui marque tout le règne de Louis XIV et qui oppose Anciens et Modernes. La comparaison mythologique est en définitive la figure la plus apte à poser implicitement, allégoriquement – en termes de rhétorique et dans le domaine précis du discours littéraire – la question des rapports entre culture nationale et culture antique. Et elle offre aussi déjà des éléments de réponse : en éliminant pratiquement toute comparaison qui supposerait – fût-ce pour l'atténuer ou la nier aussitôt – l'infériorité du féerique devant le fabuleux, le conte, genre moderne, se situe délibérément du côté des Modernes, en n'envisageant les rapports des contemporains avec l'antiquité que sur le mode de l'égalité ou, mieux, de la supériorité des premiers sur la seconde.⁵⁴

Les références mythologiques introduites dans le conte de fées serviraient donc, paradoxalement, la cause moderne en étant souvent présentées comme inférieures à ce

⁵¹ Bernard Magné, « Le chocolat et l'ambrosie », *art. cit.*

⁵² Mme d'Aulnoy, « La grenouille bienfaisante » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 670.

⁵³ Mme d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *op. cit.*, p. 161.

⁵⁴ Bernard Magné, « Le chocolat et l'ambrosie », *art. cit.*, p. 108-109.

nouveau type de merveilleux déployé par le conte de fées. Or, malgré la justesse des affirmations de Magné à ce sujet, il semble que ce traitement que fait subir le conte à la Fable traduit davantage que la seule volonté des Modernes de prouver la supériorité de leurs œuvres sur les modèles antiques. Au-delà des aspirations des conteuses à préconiser un nouveau type de merveilleux, certains choix poétiques laissent croire que l'allègement sémantique que subit la Fable dans le conte de fées participe de l'élaboration d'un mouvement esthétique plus général qui mènera à l'infléchissement de nombreuses sources d'invention féerique. Non seulement le fabuleux antique subira une transformation majeure par son entrée dans le monde du merveilleux, mais les sources folkloriques du conte de fées (tel que nous les avons repérées précédemment), qu'elles soient orales ou littéraires, seront également remodelées par les conteuses.

1.3. « La savonnette à vilain » : l'euphémisation galante du folklore

Cette « dégradation des formes symboliques en objets de jouissance⁵⁵ » n'allait pas borner ses effets au seul domaine de la Fable et la matière première dont plusieurs contes sont constitués, qu'elle soit orale ou littéraire, allait également subir son influence. Les conteuses opèrent effectivement le même type de remodelage en ce qui a trait aux motifs folkloriques, qui se présentent souvent comme trop frustes et trop grossiers pour être appréciés des mondains auxquels les contes sont destinés. Pour résoudre cette question, les auteurs s'empressent d'exclure de leurs récits les éléments qui choquent trop la bienséance et le bon goût. En premier lieu, est évincé tout ce qui peut renvoyer aux ordres inférieurs, comme le rappelle Nadine Jasmin : « Disparaissent

⁵⁵ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1770-1789*, suivi de *Les emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2006, p. 31.

ainsi, avec une régularité désarmante, la plupart des détails triviaux susceptibles d'ancrer le conte dans la quotidienneté misérable du monde paysan – ou de ce qui passe pour tel aux yeux des classes dominantes⁵⁶ ». Les conteuses sont dès lors particulièrement attentives à remodeler certains épisodes, tantôt en attribuant une origine noble à la paysanne de la version folklorique, tantôt en déplaçant totalement le lieu du conte, qui passe de la chaumière au château de campagne⁵⁷. Cette volonté de biffer les caractères jugés un peu trop grossiers des contes est d'ailleurs mise en évidence par Mme de Murat dans sa *Dédicace aux fées modernes*, qui ouvre son recueil d'*Histoires sublimes et allégoriques* en 1699 :

Les anciennes fées vos devancières ne passent plus que pour des badines auprès de vous. Leurs occupations étaient basses et puériles, ne s'amusant qu'aux servantes et aux nourrices. Tout leur soin consistait à bien balayer la maison, mettre le pot au feu, faire la lessive, remuer et endormir les enfants, traire les vaches, battre le beurre, et mille autres pauvretés de cette nature ; et les effets les plus considérables de leur art se terminaient à faire pleurer des perles et des diamants, moucher des émeraudes, et cracher des rubis. Leur divertissement était de danser au clair de la Lune, de se transformer en vieilles, en chats, en singes, et en moines-bourrus, pour faire peur aux enfants, et aux esprits faibles. C'est pourquoi tout ce qui nous reste aujourd'hui de leurs faits et gestes ne sont que des contes de ma Mère l'oie. Elles étaient presque toutes vieilles, laides, mal-vêtues, et mal-logées ; et hors Mélusine, et quelques demi-douzaines de ses semblables, tout le reste n'était que des gueuses. Mais pour vous, Mesdames, vous avez pris une autre route : vous ne vous occupez que de grandes choses, dont les moindres sont de donner de l'esprit à ceux et celles qui n'en ont point, de la beauté aux laides, de l'éloquence aux ignorants, des richesses aux pauvres, et de l'éclat aux choses les plus obscures. Vous êtes toutes belles, jeunes, bien faites, galamment et richement vêtues et logées, et vous n'habitez que dans la cour des rois, ou dans les palais enchantés⁵⁸.

Les nourrices et les gueuses cèdent donc le pas, sous la plume des conteuses du XVII^e siècle, aux fées galantes et femmes du monde, dignes de la cour des Grands. Dans les récits, ce passage de la bassesse paysanne à la grâce aristocratique se présente comme une constante du genre. Par exemple, dans le conte de *Finette Cendron* de Mme d'Aulnoy, l'épisode d'épouillage de la mauvaise fée par la princesse, présent dans la

⁵⁶ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 89.

⁵⁷ Voir par exemple *L'adroite princesse ou les Aventures de Finette* de Mlle Lhéritier.

⁵⁸ Mme de Murat, « Histoires sublimes et allégoriques » [1699], dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007, p. 403.

version de Basile, est remplacé par une séance de coiffure en règle digne d'une dame de la cour : « De poux et de lentes, point, mais une tâche qui s'apparente plus au service d'une grande dame qu'à l'épouillement d'une pauvre⁵⁹ ». Cette volonté de respecter les bienséances et l'honnêteté mondaine s'accompagne également d'un phénomène d'ennoblissement que subissent plusieurs personnages et motifs folkloriques, phénomène souvent relevé par la critique, de Raymonde Robert à Nadine Jasmin⁶⁰. Ce processus de « réappropriation nobiliaire⁶¹ » se manifeste notamment dans les récits par l'évincement de tous les personnages appartenant au peuple. Si l'on retrouve régulièrement des bergères et des paysannes dans les contes, celles-ci ne manquent pas d'être, de façon systématique, des réelles princesses du sang qui sont réduites à jouer ce rôle par la force du destin, comme c'est le cas dans *Le prodige d'amour* de Mme Durand, où le prince Brutalis (qui deviendra Polidamour) s'éprend d'une jeune bergère nommée Brillante. La mésalliance qui aurait résulté de leur union, inacceptable dans le monde aristocratique de l'époque, est très visiblement écartée par la scène d'aveu à laquelle se livre Brillante à la fin du récit : « Il faut, Seigneur, que je justifie le goût que vous avez pris pour moi ; je suis princesse, et fille du souverain de l'Île Galante, c'est un pays très agréable, à peine a-t-on l'usage de la raison que l'on commence d'aimer [...]»⁶². Le mariage entre les deux amants devient donc possible, et le sentiment du prince légitimé, puisqu'un homme de son rang ne saurait s'éprendre d'une bergère. De fait, « [d]ans les contes de fées littéraires de l'époque qui nous occupe, les princes

⁵⁹ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 91.

⁶⁰ Voir leurs ouvrages déjà cités.

⁶¹ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 93.

⁶² Mme Durand, « Le prodige d'amour » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 492.

n'épousent les bergères, qu'après s'être dûment assurés qu'elles sont filles de roi travesties⁶³ ». De même, dans *Agathie princesse des Scythes* de Mme d'Auneuil, l'écart de rang empêche cette fois la jeune fille de s'abandonner à son penchant, alors qu'elle est sauvée des griffes d'un dragon par un charmant berger : « Si la princesse ressentait de la joie de voir que l'on comblait son bienfaiteurs de biens, elle avait quelques chagrins de sentir que sa reconnaissance allait plus loin qu'elle ne voulait ; la bassesse de sa naissance lui faisait désapprouver les sentiments qu'elle avait pour lui [...]»⁶⁴ ». Heureusement pour la princesse, le roi qui était en guerre avec la reine sa mère viendra *in extremis* reconnaître dans le courageux berger son propre fils, disparu depuis longtemps. Le mariage sera ici encore rendu possible, puisque les deux amants se trouvent, finalement, être de sang royal. Or, le royaume de la princesse Brillante dans le premier exemple, celui de l'Île Galante, et la scène de reconnaissance que présente le second, montrent bien la source principale de cette euphémisation du folklore qu'opèrent les contes de fées. En effet, l'exigence nobiliaire que suppose un genre destiné à un public d'aristocrates semble s'allier dans les contes à un réinvestissement des motifs romanesques particulièrement présents dans la littérature féminine de l'époque. C'est ce procédé en deux volets que rappelle Nadine Jasmin dans son excellent ouvrage sur Mme d'Aulnoy : « Du folklore au conte de fées, il y faut l'alchimie d'un double creuset : celui de l'ennoblissement aristocratique, celui du romanesque galant⁶⁵ ». Le processus d'euphémisation galante que subit la Fable antique dans le conte de fées semble alors à rapprocher de ce second remaniement par lequel les conteuses s'attaquent cette fois aux

⁶³ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France*, op. cit., p. 128.

⁶⁴ Mme d'Auneuil, « Agathie princesse des Scythes » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 564.

⁶⁵ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 93.

motifs folkloriques. Que ce soit par déplacement, renversement ou ennoblissement, chacun des remodelages opérés par les conteuses traduit la source principale de l'élaboration poétique du conte de fées littéraire, qui tient à la fois du romanesque et de la littérature galante.

2. Préciosité, galanterie et féerie

2.1. La pastorale et le roman héroïque

L'investissement de la matière folklorique dans les contes de fées, on l'a vu, allait de pair avec un certain remaniement, qui pouvait toutefois emprunter deux directions différentes :

L'exploitation d'une matière folklorique ne va pas sans difficulté, en effet : on sait combien les auteurs de la période se défient de la « bassesse » populaire, d'où la nécessité pour eux de la neutraliser, par quelque moyen que ce soit. Deux voix stylistiques complémentaires s'offrent alors à eux : entretenir l'illusion de la naïveté authentique, étant entendu que cette dernière, on l'a dit, n'est que le fruit d'un art consommé de la simplicité ; ou bien afficher ouvertement les métamorphoses du genre, ses filiations romanesques, son héritage galant, ses éventuelles touches précieuses, sachant qu'entre ces deux voies extrêmes, tous les intermédiaires demeurent possibles⁶⁶.

On s'en doute, les conteuses, proches des intérêts des premières romancières par leur statut de femmes de lettres, choisiront sans hésiter, au contraire de Perrault, la seconde des voies possibles mises en évidence ici par Nadine Jasmin. Remarquons d'abord qu'elles semblent très fréquemment intégrer à leurs récits des motifs, épisodes ou personnages relevant des genres littéraires populaires auprès des mondains de l'époque, qu'il s'agisse du roman héroïque ou précieux ou de la nouvelle galante. C'est ce qu'indique ici Anne Defrance à propos des conteurs de la première vague :

⁶⁶ *Ibid.*, p. 627.

Si leurs contes sont souvent, à leurs yeux, les recueils d'un patrimoine national ou européen, folklorique ou littéraire revivifié – chansons des troubadours, épopée médiévale, récits courtois auxquels le conte de fées avait emprunté son personnage emblématique, les premiers contes sont bien ancrés dans leur époque, même ceux qui se veulent issus d'une tradition populaire, et plusieurs attestent d'une esthétique néo-précieuse⁶⁷.

De ce point de vue, l'esthétique néo-précieuse à laquelle réfère Defrance peut être assimilée jusqu'à un certain point à la littérature galante, telle qu'elle apparaît à la fin du XVII^e siècle. C'est ce que Sophie Raynard nomme la seconde préciosité : « Bien que la "vogue" des contes de fées soit postérieure à la poussée "précieuse", cette dernière décennie du XVII^e siècle correspond à la période de la "seconde préciosité"⁶⁸ ». Raynard explique son développement par le relais que constitua le monde des salons, où les femmes de lettres profitèrent du crédit et du pouvoir qui leur étaient alors accordés. De fait, Mlle Lhéritier était en relation avec deux grandes précieuses, Mme Deshoulières et Mlle de Scudéry, dont on dit qu'elle avait repris le salon. Ces romancières ont d'ailleurs contribué au développement de la première préciosité, dont l'influence s'est fait sentir de façon particulièrement marquée jusqu'aux années 1670⁶⁹. Aussi ces dernières s'empresment-elles de s'emparer des *topoi* narratifs devenus conventions romanesques en vogue depuis l'apparition du roman pastoral et le grand succès de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, dont la publication débute en 1607. En reprenant dans leurs romans héroïques le thème de l'amour courtois popularisé par d'Urfé, elles établissent une alliance nouvelle entre l'amour et l'honneur, thème qu'avait délaissé le roman pastoral, dans lequel l'amant devait tout soumettre à sa maîtresse, y compris les exploits guerriers. Mlle de Scudéry est sans doute la meilleure représentante de ce nouveau courant et le grand

⁶⁷ Anne Defrance, « Les premiers recueils de contes de fées », *art. cit.*, p. 36.

⁶⁸ Sophie Raynard, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002, p. 59.

⁶⁹ Philippe Sellier fait perdurer, quant à lui, le phénomène précieux, au sens large, jusqu'en 1733, année de la mort de la marquise de Lambert. Voir « "Se tirer du commun des femmes" : la constellation précieuse », dans Philippe Sellier, *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, 2005, p. 197-213.

succès que ses œuvres connaissent témoigne de l'importance de la littérature précieuse et héroïque au milieu du XVII^e siècle. Avec elle, les Gomberville (*Polexandre*, 1632-1637) et La Calprenède (*Cléopâtre*, 1646-1658) fournissent de nouveaux motifs aux conteuses quelques années plus tard, qui réinvestiront les impératifs de l'amour courtois dans le développement d'un code amoureux précieux, où la vertu et la bienséance règlent les conduites, tel que l'illustre la célèbre « Carte de Tendre », insérée dans la *Clélie* (1654-1660) de Mlle de Scudéry⁷⁰. Cette vision précieuse de l'amour se caractérise d'ailleurs par ce que Jean-Michel Pelous nomme le « système tendre » :

Pousser respectueusement des soupirs languissants, se plaindre des rigueurs d'une cruelle qui ne donne quelques espérances que pour les réduire aussitôt à néant, déplorer les maux que l'on endure du fait de l'amour ou au contraire (et au besoin simultanément) évoquer les délicieux tourments d'un cœur tendrement épris, toute cette menue monnaie de l'amour de salon porte la marque du système tendre⁷¹.

Les romans de Mlle de Scudéry, tels *Clélie* et *Le Grand Cyrus*, deviennent rapidement l'emblème de ce système, alors que les maîtresses se montrent d'une rigueur excessive, face à des amants soumis à leurs moindres souhaits et prêts à mourir d'amour pour un seul regard. À ceux-ci succède bientôt le célèbre roman de Mme de La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678), qui présente une analyse du sentiment amoureux soumis aux règles de l'honneur et de la vertu qui régissaient déjà le système tendre.

Toutefois, cette vision de l'amour apparaîtra bientôt comme un modèle dépassé, trop près de la littérature courtoise dont le caractère gothique ne semble pas s'accorder aux idéaux mondains. Ainsi, « [l']itinéraire qui passe par Constance, Soumission, Obéissance et autres lieux semblables, dont on pouvait croire jusqu'alors qu'il était le

⁷⁰ Voir annexe C.

⁷¹ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux amour galant (1654-1675) : essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Librairie Klincksieck, 1980, p. 72-73.

grand chemin de l'amour, sera de plus en plus délaissé au profit d'autres routes plus avenantes⁷² ». La « Carte de Tendre » se présentera désormais comme un cheminement amoureux éminemment révolu et impossible à suivre en toute honnêteté, puisque exigeant trop de rigueur de la part des amants en peine. Les œuvres de la fin du siècle délaieront le *pathos* caractéristique des romans héroïques, pour faire place à une vision de l'amour davantage axée sur les joies et la badinerie ; l'amour tendre, ou précieux, cèdera la place à l'amour galant. Cependant, cette nouvelle pratique de l'amour n'évince pas pour autant les représentations du code amoureux qu'avait popularisées la littérature précieuse et les héros des contes de fées sont de parfaits amants et amantes, faisant preuve de vertu et de fidélité. Est ainsi conservée une certaine casuistique précieuse, mais que les auteurs se plaisent à déstabiliser, le système galant apparaissant plutôt « comme l'héritier abusif d'une tradition qu'il prolonge tout en la contestant⁷³ ». Tout en reprenant les motifs caractéristiques du modèle amoureux du roman d'Honoré d'Urfé et des Scudéry, les auteurs galants prennent leurs distances vis-à-vis de celui-ci :

En effet la particularité la plus notable de cette nouvelle galanterie est de se définir par rapport à une ancienne manière d'aimer qu'elle ne cesse de prendre pour référence, encore que ce soit pour affirmer qu'il convient de faire exactement l'inverse de ce qu'elle prescrivait⁷⁴.

Au demeurant, les auteurs galants retiennent, entre autres, le langage amoureux des héros des romans pastoraux et précieux, mais sans y accorder le même crédit qu'autrefois : « Le système tendre devient alors un simple répertoire d'attitudes stéréotypées que les auteurs adaptent avec plus ou moins de bonheur et plus ou moins d'esprit aux circonstances de leurs récits. Il ne faudrait plus alors parler que d'une "rhétorique tendre", c'est-à-dire d'une exploitation seulement formelle d'un système de

⁷² *Ibid.*, p. 134.

⁷³ *Ibid.*, p. 455.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 134.

représentation vidée de son contenu⁷⁵ ». C'est précisément cette « rhétorique tendre » qui sera réinvestie en même temps que questionnée dans l'esthétique galante, plus encline à la joie et au plaisir, comme on le verra bientôt.

Parallèlement à ces références au système qui l'a vue naître, la galanterie littéraire interiorise la littérature de salon et ses jeux de langage, dans un souci de mise à distance des romans-fleuves des Scudéry et autres auteurs précieux, comme le met en évidence Myriam Maître :

La prose mêlée de vers, la question d'amour et sa réponse sous forme de maxime d'amour, l'oscillation entre portrait détaché et portrait inséré dans une narration, les formes de transition entre le roman héroïque en dix volumes et la brièveté des nouvelles galantes semblent autant de figures emblématiques de ce compromis qui caractérise l'esthétique galante⁷⁶.

Dans un souci de brièveté devenu critère de réussite, les auteurs galants essaient d'adapter les romans précieux des années précédentes au nouveau goût salonnier où la badinerie en appelle au plaisir des auditeurs. Cette différence d'approche devient particulièrement sensible dans le traitement du thème de l'amour, lui-même sujet de prédilection de l'esthétique précieuse autant que du goût galant :

[...] on distinguera l'amour « tendre » qui demeure fidèle à la lettre comme à l'esprit du code traditionnel, toujours sérieux, souvent larmoyant et volontiers enclin aux langueurs élégiaques, de l'amour « galant », sceptique, souriant, en apparence respectueux des attitudes consacrées, même si ce conformisme ne va pas sans de fréquentes restrictions mentales. [...] Appliqué aux choses de l'amour, le mot « galant » en vient fort logiquement à qualifier l'attitude de ceux qui prennent leurs distances à l'égard de l'orthodoxie romanesque et considèrent avec quelque scepticisme les lois qu'elle prétend imposer aux amants. [...] De ce fait, la galanterie est foncièrement ironique ; elle se développe en parasite au détriment d'une image de l'amour qu'elle ne cesse de railler sans pour autant vouloir, ou pouvoir, lui substituer un nouvel idéal⁷⁷.

Las des grands épanchements larmoyants des romans héroïques, les auteurs galants autant que les conteuses de la fin du siècle privilégient désormais des images de l'amour

⁷⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁶ Myriam Maître, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1999, p. 478.

⁷⁷ Jean-Michel Pelous, *Amour précieux amour galant, op. cit.*, p. 155.

dans lesquelles l'amant se trouve récompensé de sa fidélité et où le couple peut s'épanouir dans une relation vertueuse dont les joies quotidiennes font la félicité. De ce goût mondain pour le romanesque parfois remanié sous l'influence de la galanterie, les conteuses retiendront de nombreux motifs et épisodes narratifs, à tel point qu'ils semblent parfois représentatifs du caractère principal des contes de fées littéraires de l'époque⁷⁸.

2.2. Motifs romanesques et infléchissement galant

Ce qui est d'abord facilement observable, c'est que les conteuses font souvent évoluer les protagonistes de leurs récits dans un *locus amoenus*, *topos* pastoral représentant les joies d'une vie simple et rustique, où bergers et bergères coulent des instants de bonheur tranquille, à l'abri des vicissitudes de la vie en société⁷⁹. Toutefois, cet éden bucolique ne constitue fréquemment qu'un lieu de passage, les acteurs du conte se retrouvant bien souvent, à la fin du récit, mariés et séjournant dans un palais où ils règnent ensemble sur un royaume bien loin de la simplicité rustique. Notons aussi que les conteuses marquent leur goût pour la légèreté et le plaisir en choisissant les motifs les plus riants du mythe arcadien, au détriment de ce *locus terribilis* où la sombre forêt devient lieu de crainte et de désespoir. À cette reprise d'un décor bucolique relevant des romans pastoraux dans le goût de l'*Astrée*, les conteuses ajoutent les lieux communs romanesques que leurs consœurs précieuses avaient développés avec succès quelques années auparavant dans les romans héroïques. Ainsi, on voit intervenir dans le conte de

⁷⁸ Voir l'ouvrage de Sophie Raynard déjà cité, dans lequel elle se penche précisément sur le caractère précieux des contes de fées.

⁷⁹ Voir par exemple *La Princesse Carpillon* de Mme d'Aulnoy et *Le prodige d'amour* de Mme Durand.

fées autant d'enlèvements, de naufrages, d'amours contrariées, d'amants en difficulté, motifs ressortissant tous des romans à la *Clélie* :

Ce ne sont d'un conte à l'autre que tempêtes, naufrages, fuites, enlèvements, substitutions, reconnaissances, fausses morts, déguisements, rêves, oracles, séditions, usurpations, coups d'État, évasions mouvementées, menaces de suicide, odieux chantages, bref, toute une batterie d'incidents, de péripéties ou de coups théâtre investis d'une forte valeur dramatique et destinés à nouer, prolonger, relancer ou dénouer l'action⁸⁰.

Cependant, ces différents ressorts sont tous traités avec beaucoup moins d'épanchement, compte tenu du format du conte de fées, qui ne dispose pas de la durée du roman baroque, et du goût galant qui ne veut que de la brièveté en tout. Par ailleurs, certains autres motifs, référant à des œuvres précises, sont également repris de façon constante par les conteuses. Dans *Plus belle que fée* de Mlle de La Force et dans *Le Prince Curieux* de Mme d'Auneuil, par exemple, on retrouve un anneau de Gygès, sorti tout droit du *Grand Cyrus* de Mlle de Scudéry. Aussi, le motif même du parcours amoureux tel que l'avait décrit celle-ci dans *Clélie* sert de source d'inspiration aux conteuses. De cette « Carte de Tendre » devenu le « bréviaire [des] dames et [des] galants de la cour⁸¹ », les conteuses retiennent parfois une géographie amoureuse indiquant la route que l'amant doit emprunter dans ce pays embrouillé. C'est ce que fait par exemple Mlle de La Force en nous présentant un « Pays des Délices » qui n'a rien à envier au royaume de Sapho :

La souveraine de ces lieux charmants se nomme Faveur [...] Ce pays est une presqu'île ; il n'est séparé de celui des Avances que par une muraille de lait qui atteint jusqu'aux cieux. Il semble que ce n'est rien ; mais c'est tout pourtant, et le bronze et le fer ne sont pas plus forts ; les oiseaux mêmes n'ont point de communication d'un royaume à l'autre. Il y a une princesse dans les Avances, et qui les fait toutes, pour décevoir ceux qui aspirent à aborder dans le Pays des Délices. On n'y va que par mer. Cette princesse a un faux air de Faveur, et bien des gens se contentent d'elle, croyant que c'est Faveur. La mer qui entoure presque tout le Pays des Délices est toute

⁸⁰ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op.cit., p 129.

⁸¹ Selon le mot de Mlle de Gournay, cité par Nadine Jasmin, *ibid.*, p. 139.

pleine d'aventuriers qui cherchent ses heureux bords ; mais il est très difficile d'y avoir entrée, et peu de ceux qui ont le bonheur d'y arriver y font un long séjour⁸².

Ici, bien que la parenté entre le « Pays des Délices » et la « Carte de Tendre » soit indéniable, le traitement que fait subir Mlle de La Force à cette géographie amoureuse atteste son désir de prendre quelque distance avec la littérature précieuse⁸³. En effet, le terme ultime que le voyageur cherche à atteindre n'est plus l'amour tendre, empreint de vertu et d'honneur soumis, mais la faveur, qui semble répondre davantage aux aspirations amoureuses galantes.

Le thème de l'amour, qui est au cœur des romans héroïques, occupe, du reste, la même fonction dans les contes de fées, où la réparation du méfait prend souvent la forme de la réconciliation des amants concrétisée par la cérémonie du mariage. Or, ce n'est pas seulement l'importance accordée à ce thème qui marque les rapports entre roman précieux et contes de fées, mais aussi la façon dont celui-ci est traité, comme le remarque Jacques Barchilon : « Le sentiment amoureux dans les contes est toujours excessif : il est meilleur, plus fort, plus soumis et si possible, il est éternel. C'est l'amour idéalisé des romans courtois, mais modifié par l'influence des romans précieux⁸⁴ ». À cette affirmation, il semble cependant juste d'ajouter : et également modifié par le goût galant, qui s'était maintenu dans la littérature mondaine tout au long du XVII^e siècle.

⁸² Mlle de La Force, « Le Pays des Délices » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 391-392.

⁸³ On retrouvera le même type de réappropriation dans *L'île de la Félicité* de Mme d'Aulnoy, dans *Anguilette* de Mme de Murat avec « l'Île Paisible », et dans *Peine perdue* de Mme de Murat, avec le « Pays des Injustices de l'amour ».

⁸⁴ Jacques Barchilon, *Le conte merveilleux français*, op. cit., p. 65.

Car si le langage utilisé pour parler d'amour dans les contes de fées ressortit au langage précieux héritier des romans courtois, il traduit néanmoins des aspirations différentes :

Aussi le discours sérieux, encore très présent en lui-même, cède-t-il peu à peu la place au discours galant, qui s'approprie son langage pour en détourner le sens. La topique sérieuse ne subsiste alors plus qu'en apparence, comme une coquille vide, privée de sa signification originelle et parasitée de l'intérieur par des éléments appartenant aux multiples traditions antilyriques qui l'animent de leur nouvelle vigueur⁸⁵.

Le discours galant se manifestera alors dans les contes en venant infléchir quelque peu les lieux communs du romanesque précieux, devenus simples conventions littéraires.

2.3. Du silence à la déclaration : l'inflexion galante du langage précieux

Au grand *pathos* larmoyant du *Grand Cyrus* succéderont les joies de l'amour et le bonheur de se retrouver avec l'être aimé. Aussi les conteuses investiront-elles ces *topoi* romanesques tels que les avaient déjà revisités les auteurs galants à partir de Voiture. C'est ce type d'inflexion qu'on retrouve dans *La puissance d'amour*, de Mlle de La Force, dans lequel elle reprend un des lieux communs du langage précieux mais de façon littérale, ce qui le leste de sa portée symbolique. Le prince de Sabée, se trouvant devant le problème de traverser un grand feu allumé par la mauvaise fée pour pouvoir aller secourir la princesse, se ressouvient du *topos* romanesque de l'amant brûlant d'amour pour sa maîtresse :

Le jeune prince se tut après ces mots, et se mit à penser, avec une grande application, de quelle sorte il pourrait surmonter son malheur. Enfin il se souvint qu'il ne vivait que dans les flammes depuis qu'il aimait Lantine, et qu'un feu allumé par les traits de l'Amour ne saurait offenser sa personne. « Peut-être, continua-t-il, que ces flammes qui me paraissent si terribles, sont semblables aux exagérations dont se servent les amants, et que je ne trouverai rien moins que ce que je crois voir »⁸⁶.

⁸⁵ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 226.

⁸⁶ Mlle de La Force, « La puissance d'amour » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard*,

Si le prince reprend ici la métaphore romanesque qui veut qu'un amant brûle d'amour pour l'élue de son cœur, il la remet en même temps en question puisqu'il n'est pas dupe des exagérations dont ce genre de langage est porteur. Aussi la conteuse nous montre-t-elle bien, à travers son personnage, le ridicule de cette rhétorique précieuse qui amplifie exagérément les sentiments réels des amants. Ce faisant, elle met en évidence ce passage de la littérature précieuse à la littérature galante qui marque la fin du XVII^e siècle, la seconde se distinguant de la première par un évincement des malheurs de l'amour qui laisse place à davantage de désinvolture et de folâtrerie, bien que le langage amoureux précieux soit lui-même conservé. Ce paradoxe fait ici en sorte que les protestations des amants prêts à mourir pour leur maîtresse ne sont plus prises au pied de la lettre et ne constituent plus qu'un simple code langagier, par ailleurs impossible à contourner dans les conversations amoureuses. Le grand code amoureux héroïque servira alors davantage aux jeux littéraires badins des salonniers, qui désamorceront par le fait même sa charge tragique. Suivant ce déplacement que propose l'esthétique galante, les conteuses se plairont notamment à escamoter avec légèreté les longues tirades dans lesquelles les amants se plaignent de leur triste sort. C'est ce que met en évidence ce passage des *Chevaliers errants* de Mme d'Auneuil, où la princesse Zamée rapporte une partie de son histoire : « Almanzon ne manquât pas de venir à l'heure qu'on lui avait marquée ; nous lui apprîmes (après avoir donné un quart d'heure aux plaintes que notre sort nous arrachait) qu'un enchanteur, des amis du prince du Maroc, l'avait entièrement guéri de

ses blessures [...]»⁸⁷ ». Ici, les longues plaintes des amants, qu'on rapportait dans toute leur étendue dans les romans précieux, se retrouvent simplement sous-entendues, dans une pointe où perce le ridicule de ces épanchements qui durent plus d'un « quart d'heure ».

Un second lieu commun du roman précieux veut que l'amant s'engage dans une éternelle attente, faite de soumission respectueuse, où le simple droit d'évoquer son amour devient une faveur obtenue après des années d'obéissance envers la bien-aimée. C'est cet impératif précieux qu'évoque Alain Génétiot : « [...] dans le code sérieux de l'amour, ces beautés sublimes qui rendent la femme semblable à une déesse motivent la vénération respectueuse de l'amant. Paralysé d'adoration, l'amant n'a d'autre recours que les soupirs et le langage des yeux [...]»⁸⁸ ». En revanche, dans les œuvres galantes dans le sillage desquelles s'inscrit le conte de fées, le temps n'est plus aux longues attentes et au respectueux silence empêchant l'amant de se déclarer. De fait, « [r]ompant à la fois avec le mythe de la femme divinisée et avec la représentation sérieuse, voire tragique de la passion, où la jalousie et les souffrances empêchent de jouir sereinement de l'objet aimé, l'amour galant prône au contraire l'égalité, la gaieté et des rapports moins contraignants dans le badinage amoureux⁸⁹ ». Dans les contes de fées, si les amants savent qu'ils commettent une faute en avouant leur amour, ils se plaisent toutefois à la commettre ! Le moment même de la première rencontre suscitera rapidement une vague de déclarations amoureuses, qui auraient été impensables selon

⁸⁷ Mme d'Auneuil, « Les chevaliers errants » [1709], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 610.

⁸⁸ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 193-194.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 258.

une esthétique précieuse. C'est ce qu'on observe par exemple dans *Plus belle que fée* de Mlle de La Force, alors que le jeune homme rencontre l'héroïne : « – Qui êtes-vous ? Lui dit-elle, toute étonnée, êtes-vous un dieu ? Êtes-vous l'Amour ? – Je ne suis pas un dieu, lui répondit-il ; mais j'ai plus d'amour moi seul qu'il n'y en a dans le ciel ni sur la terre. Je suis Phraates, fils de la reine des fées, qui vous aime et qui veut vous secourir⁹⁰ ». Dans ce passage, bien que le discours du jeune prince conserve le caractère particulièrement hyperbolique du sentiment amoureux précieux (« j'ai plus d'amour moi seul qu'il n'y en a dans le ciel ni sur la terre »), la rapidité et la brièveté de la déclaration désamorcent quelque peu la force de celle-ci, le prince n'ayant pas de temps à perdre en s'éternisant en d'inutiles précautions oratoires. De même, dans *Persinette* de Mlle de La Force, c'est toute une relation à laquelle le roman héroïque aurait consacré plus de dix volumes⁹¹ qui se passe en quelques secondes dans le conte de fées et qui se trouve résumée en quelques lignes seulement. Le prince, charmé par la princesse, souhaite monter dans la tour où elle est enfermée en reprenant le procédé utilisé par la fée qui la garde prisonnière, lequel consiste à grimper aux cheveux de la jeune fille :

La pauvre Persinette abusée par le son de cette voix, accourut et détacha ses beaux cheveux ; le prince y monta, et quand il fut au haut, et qu'il se vit sur la fenêtre, il pensa tomber en bas, quand il remarqua de si près cette prodigieuse beauté. Néanmoins, rappelant toute son audace naturelle, il sauta dans la chambre, et se mettant aux pieds de Persinette, il lui embrassa les genoux avec une ardeur qui pouvait la persuader. Elle s'effraya d'abord, elle cria, un moment après elle trembla, et rien ne fut capable de la rassurer que quand elle sentit dans son cœur autant d'amour qu'elle en avait mis dans celui du prince. Enfin, devenu plus hardi, il lui proposa de l'épouser sur l'heure, elle y consentit sans savoir presque ce qu'elle faisait, elle acheva de même toute la cérémonie⁹².

⁹⁰ Mlle de La Force, « Plus belle que fée », *op. cit.*, p. 313.

⁹¹ Un auteur rapporte d'ailleurs ce lieu commun de façon ironique : « On n'y trouvera ni père barbare, ni rival obstiné, ni enlèvement, ni lettre qui se trompe d'adresse, ni rien de ce qui recule au dixième volume le mariage d'Artamène et de Mandane, de Clélie et d'Arons », (*Mémoires de l'Académie de Stanislas*, Nancy, Sordoillet et fils, 1870, p. 485).

⁹² Mlle de La Force, « Persinette » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 335.

Audace, ardeur, hardiesse semblent désormais être les nouvelles qualités de ces princes usant avec beaucoup plus d'empressement des mêmes ressorts que les héros des romans précieux, le genre du conte demandant de la rapidité dans le dénouement et de la brièveté dans le propos. Cette situation et son rapport aux grands romans héroïques sont d'ailleurs rendus sensibles encore ici chez Mlle de La Force, qui donne à voir ce déplacement dans son conte de *L'enchanteur*, alors que le prince découvre la princesse :

Il y avait dedans un fort beau lit, dont les rideaux étaient relevés ; et sur ce lit, une jeune personne non pareille en beauté, qui dormait. Le prince fut d'abord charmé de la vue d'un si aimable objet. Le premier moment fut donné à l'admiration, et le second à l'amour. Il aima sans pouvoir s'en défendre et contre la coutume du temps des grandes passions, il fut hardi comme on l'est à présent ; il fut hardi aussitôt qu'amoureux⁹³.

Le temps des grandes passions est donc révolu, et bien qu'on se serve toujours du code amoureux de la préciosité, l'amour exige désormais plus de promptitude et moins d'épanchement. Par ailleurs, ce nouveau rapport à l'amour, qui prend ses distances avec son avatar précieux, se trouve investi d'une nouvelle façon dans la représentation que donnent certaines conteuses des amants, alors que l'image du couple plus que parfait se trouve parfois remise en question. Par exemple, dans *Babiole* de Mme d'Aulnoy, une jeune princesse est métamorphosée en guenon et tombe amoureuse d'un prince qui la repousse à cause de sa forme pour le moins singulière. Elle est alors promise au roi Magot, qu'elle rejette à son tour en invoquant les mêmes raisons que le prince envers elle. La relation que fait Mme d'Aulnoy de la déclaration de Babiole marque ici bien le procédé ironique qu'elle exploite :

Elle se leva aussitôt, et faisant la révérence de bonne grâce, elle fut chercher le prince pour lui conter ses douleurs. Dès qu'il la vit, il s'écria : « Hé bien, ma Babiole, quand danserons-nous tous à ta noce ? – Je l'ignore, seigneur, lui dit-elle tristement ; mais l'état où je me trouve est si déplorable, que je ne suis plus la maîtresse de vous taire mon secret, et quoi qu'il en coûte à ma pudeur, il faut que je vous avoue que vous êtes le seul que je peux souhaiter pour époux. – Pour époux ? dit le prince en s'éclatant de rire, pour époux, ma guenuche, je suis charmé de ce que tu

⁹³ Mlle de La Force, « *L'enchanteur* », *op. cit.*, p. 346.

me dis ; j'espère cependant que tu m'excuseras, si je n'accepte point le parti ; car enfin, notre taille, notre air et nos manières ne sont pas tout à fait convenables⁹⁴.

La scène de la déclaration amoureuse, si longuement attendue dans les romans précieux et par conséquent chargée d'une grande sensibilité tragique, est, dans cet extrait, délestée de son potentiel dramatique par le ridicule de la situation où une guenon dévoile son amour à un prince. C'est cette inversion des lieux communs romanesques que relève Nadine Jasmin :

Apparemment rien que de très conventionnel dans cette scène à laquelle la narratrice a déjà si souvent sacrifié, si ce n'est que la Babiole en question n'est autre qu'une guenuche, « petite, laide et noire, ayant des pattes couvertes de poils, avec une queue et des dents toujours prêtes à mordre », portrait peu flatteur s'il en est un d'une héroïne de roman et plus encore de conte de fées⁹⁵.

La liberté du merveilleux permet ainsi de présenter des situations pour le moins incongrues et d'infléchir le modèle romanesque du couple d'amants aussi beaux que spirituels, bien que le procédé ne relève que du simple jeu et que, bien souvent, comme dans *Babiole*, la situation soit rétablie à la fin du récit par la transformation du partenaire monstrueux.

3. Le conte comme divertissement mondain : un art de la conversation

3.1. Salons et littérature mondaine

Cette réappropriation de motifs provenant de formes littéraires en vogue semble traduire, du reste, une certaine recherche de légitimité, quand bien même elle serait limitée à la sphère mondaine : « C'est notamment, dans le contexte socioculturel de

⁹⁴ Mme d'Aulnoy, « Babiole » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 516.

⁹⁵ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 137.

l'époque, tenter d'acquérir une forme de reconnaissance que de s'affilier ainsi aux courants littéraires du temps⁹⁶ ». Les conteuses, en s'inscrivant dans le sillage de prédécesseurs illustres, dont de nombreuses romancières, participent de cette façon de leur rayonnement littéraire. Toutefois, dans cet infléchissement galant, à la fois de la fable antique et des motifs romanesques venus eux-mêmes corriger les motifs folkloriques triviaux, on voit affleurer plus qu'une simple recherche de légitimation. En effet, l'esthétique galante avait ouvert la porte à la prolifération de nouveaux genres littéraires se vouant exclusivement au plaisir et au divertissement. À cette époque et dans le milieu salonnier, « [l]a littérature s'est libérée de la morale et cherche beaucoup plus à plaire qu'à être utile⁹⁷ ». L'ennui qui guette ces mondains oisifs en quête perpétuelle de plaisirs nouveaux est favorable à l'apparition de nouvelles modes littéraires, changeant selon le goût du jour. C'est d'abord de ce besoin de variété que procèdent les genres brefs caractérisant la littérature galante, comme le rappelle Jean Starobinski : « Et les modes vont se succéder rapidement, car le goût, soumis au critère prédominant du plaisir individuel, va réclamer la variété, la surprise, les renouvellements⁹⁸ ». Les genres galants seront donc caractérisés davantage par une exacerbation de l'imagination, dans laquelle le sérieux cède la place à la fantaisie de bon goût. C'est ce qu'entend notamment Perrault dans la préface à *Peau d'âne* :

Il est des gens de qui l'esprit guindé,
Sous un front jamais déridé,
Ne souffre, n'approuve et n'estime
Que le pompeux et le sublime ;
Pour moi, j'ose poser en fait
Qu'en de certains moments l'esprit le plus parfait
Peut aimer sans rougir jusqu'aux Marionnettes ;
Et qu'il est des temps et des lieux

⁹⁶ *Ibid.*, p. 193.

⁹⁷ Jean Sgard, *Le roman français à l'âge classique (1600-1800)*, Paris, Librairie générale française, coll.

« Interdit Littérature », 2002, p. 105

⁹⁸ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, *op. cit.*, p. 24.

Où le grave et le sérieux
 Ne valent pas d'agréables sornettes.
 Pourquoi faut-il s'émerveiller
 Que la Raison la mieux sensée,
 Lasse souvent de trop veiller,
 Par des contes d'Ogre et de Fée
 Ingénieusement bercée,
 Prenne plaisir à sommeiller ?⁹⁹

Ces « agréables sornettes », pendant lesquelles la raison prend « plaisir à sommeiller », suscitent une forme de littérature dont le but ne sera pas didactique, mais ludique, dans laquelle le lecteur pourra s'abandonner aux joies de la pure fiction. C'est de ce caractère badin de la littérature galante que témoigne Aurélia Gaillard, en rapprochant celle-ci de la philosophie nouvelle : « On connaît le renversement sensualiste : la sagesse ici vient du plaisir, le plaisir n'est plus un agrément – ce qui permettait à la “moralité” d'être écoutée – mais la finalité même du récit¹⁰⁰ ». Aussi le conte aura-t-il pour but premier de plaire et de divertir. On s'en doute, cette vocation au plaisir à laquelle s'adonne le conte de fées tire sa source, du moins en partie, de l'univers social qui l'a vu naître, celui des salons, et de la forme de sociabilité qui l'a engendré, celui de la conversation.

Les *topoi* romanesques du début du siècle, on l'a vu, se trouvent remis en doute dans les contes de fées, en subissant l'influence de la littérature galante qui se plaît davantage dans les badineries et les amours désinvoltes que dans les grands épanchements et les soupirs d'amants au désespoir. Comme le remarque Alain Génétiot, « [l]'amant mélancolique et torturé est incompatible avec la sociabilité du groupe

⁹⁹ Charles Perrault, *Peau d'âne*, « Préface » [1694], dans Tony Gheeraert, éd., *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes. Contes merveilleux*, Paris, Champion, 2005, p. 147-148.

¹⁰⁰ Aurélia Gaillard, « Le corps enchanté chez Mme de Villeneuve et Mlle de Lubert : exploration des corps amoureux et invention poétique dans quelques contes de 1740 », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 298.

mondain soudé par la conversation harmonieuse, qui réclame de l'enjouement¹⁰¹ ». Les impératifs de cette conversation mondaine qui relèvent de la gaieté seraient alors à rapprocher de l'esthétique du conte de fées littéraire. Mais que faut-il entendre par conversation mondaine à la fin du XVII^e siècle ? D'abord, rappelons que l'âge classique se définit notamment par l'essor d'une société du divertissement aristocratique qui trouve à s'épanouir dans les salons de l'Ancien Régime, hors de la cour mais en demeurant somme toute fortement lié à l'espace curial par le partage d'un même mode de vie. De fait, l'existence et l'affirmation des salons en France sont étroitement associées à une nouvelle vision de la société aristocratique qui se présente désormais sous la forme du monde, c'est-à-dire d'un univers où se vit la mondanité, où se développe l'être social des élites françaises. Ce « monde » est celui de l'étiquette, de la civilité et de la politesse, et se propose comme une extension de la vie de cour, dont il tente d'imiter les règles sociales de bienséances et de respect des convenances. Et le monde a son espace géographique précis, puisque, à cette époque, on assiste au déplacement de la Cour vers la Ville ; « [l]e monde est à la fois une extension de la Cour et une émanation de la Ville¹⁰² », nous rappelle Antoine Lilti. Par conséquent, bien que Versailles constitue toujours le centre politique du pays, la vie intellectuelle, culturelle et mondaine trouve davantage à s'épanouir à Paris, et notamment dans les salons. Ceux-ci se présentent comme le lieu privilégié de réunions mondaines, puisqu'ils favorisent le dialogue entre gens de la bonne compagnie, « [l]e critère décisif qui caractérise la mondanité étant en définitive la politesse et l'honnêteté, et finalement l'art de plaire dans

¹⁰¹ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 226.

¹⁰² Antoine Lilti, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 167.

la conversation¹⁰³ ». C'est cet art de la conversation auquel s'appliqueront les mondains qui aura une influence considérable sur les genres littéraires mineurs que les salonniers se plairont à investir. On observera alors que

[l]a rhétorique implicite de l'entretien oral, celle du badinage enjoué à bâtons rompus qu'on appellera tout simplement « l'esprit » au XVIII^e siècle, devient [...] le modèle de référence du goût littéraire, qui détermine en particulier la création poétique, d'autant plus que, du fait de sa finalité circonstancielle et de sa relative brièveté, celle-ci peut prendre place à l'intérieur même de la conversation dont elle constitue un ornement et, dans le meilleur des cas, un aboutissement¹⁰⁴.

Ornement ou aboutissement de l'échange oral, les genres littéraires brefs, les épigrammes, les impromptus, les jeux d'esprit, s'introduiront partout dans les conversations quotidiennes, en participant du divertissement auquel sont destinées ces réunions mondaines. En ce qui concerne le conte de fées, sa présence dans les conversations de salon est indéniable. En témoigne d'ailleurs ce passage de la dédicace de Mlle Lhéritier à la fille de Perrault au début du conte de *Marmoisan* :

Je me trouvai, il y a quelques jours, Mademoiselle, dans une compagnie de personnes d'un mérite distingué, où la conversation tomba sur les poèmes, les contes, et les nouvelles. On s'arrêta beaucoup à raisonner sur cette dernière sorte d'ouvrage ; on en examina de divers caractères, en vers et en prose, et l'on y donna une infinité d'éloges à la charmante nouvelle de Grisélidis ; celle où les conseils d'une sage fée font naître mille incidents où il y a du merveilleux, fut très louée ; et le naïf enjouement des souhaits ridicules y eut aussi un grand nombre de partisans. [...] On en raconta quelques-uns, et cela engagea insensiblement à en raconter d'autres. Il fallut en dire un à mon tour. Je contai celui de Marmoisan, avec quelque broderie qui me vint sur-le-champ dans l'esprit¹⁰⁵.

Si l'événement rapporté par Mlle Lhéritier semble davantage décrire une situation idéale selon laquelle le conteur fait preuve d'une inventivité narrative à la fois féconde et improvisée, elle n'en traduit pas moins la fonction de divertissement qu'occupait le

¹⁰³ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 114.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 414-415.

¹⁰⁵ Mlle Lhéritier, « Marmoisan ou l'innocente tromperie » [1695], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 43-44.

conte de fées dans les salons d'Ancien Régime et, par le fait même, met en évidence le lien qu'il entretenait avec la conversation mondaine dans laquelle il s'inscrivait tout naturellement. C'est à partir de cet art de la conversation, envisagé comme fait social et indissociablement lié à une pratique collective de la parole, que sera défini le rapport à l'oralité dans les contes littéraires :

[...] la mise en scène de la "parole conteuse" procède toujours d'un acte social et collectif, requérant émetteurs et destinataires : auditeurs et locuteur, écoutants et devisant, conteur et spectateurs partagent autour du conte un espace matériel et symbolique, engageant une pratique et des valeurs communes quant à la maîtrise et la circulation de la parole¹⁰⁶.

L'oralité des contes ne sera donc pas celle des nourrices, les auteurs renonçant à cette parole populaire propre à amuser les enfants, mais celle des salons aristocratiques rattachés à l'esthétique galante :

S'il s'agit toujours d'une pédagogie de la parole efficace, c'est en effet celle du salon, et non plus des campagnes, qui prévaut ici. Et s'il faut initier l'auditoire au bon maniement de la langue, c'est celui des cercles mondains au « bien dire » salonnier qui constitue leur horizon d'attente, leur point de référence et leur sésame social. Ce qui relevait, dans le conte oral, de l'apprentissage très général des usages de la parole, est donc détourné dans une perspective sociolittéraire élitiste et normative, et de ce point de vue, la maîtrise des signes scripturaux ou verbaux est d'abord celle des codes esthétiques et socioculturels qui s'attachent, en cette fin de XVII^e siècle, au bon usage de la langue tel que le définissent praticiens et théoriciens mondains du temps¹⁰⁷.

Ce bon usage de la langue des salons, que mettront en évidence les genres littéraires galants, se caractérise d'abord par une volonté de plaire au public réuni dans ce but. La conversation en vient alors à occuper une place prépondérante dans la vie des gens du monde, et le lieu de son épanouissement n'est pas très éloigné de l'Île Galante. De fait, « [l]a galanterie s'identifie alors à la rhétorique épideictique d'une conversation enjouée, c'est-à-dire au badinage, art de la belle raillerie, plaisante mais superficielle¹⁰⁸ ». La Fontaine ne rappelle pas autre chose dans la préface aux *Amours de Psyché et de*

¹⁰⁶ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 570.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 597.

¹⁰⁸ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 238.

Cupidon : « Mon principal but est toujours de plaire : pour en venir là, je considère le goût du siècle. Or, après plusieurs expériences, il m'a semblé que ce goût se porte au galant et à la plaisanterie [...] ¹⁰⁹ ». Si le but de l'auteur galant est toujours de plaire, il doit faire en sorte de s'adapter à son public qui est le seul juge de sa valeur. Pour ce faire, l'auteur doit mettre en pratique quelques notions précises : « La variété, la souplesse, le mélange des styles et des tons, voire la *coincidentia oppositorum* au sein d'un style tempéré, retiennent son attention sans [...] choquer [le public], en adoptant un ton badin, plaisant, à la négligence soigneusement calculée ¹¹⁰ ». Ce « style tempéré » et cette « négligence soigneusement calculée » sont précisément ce qui caractérisera la poétique des contes de fées, définie d'ailleurs par Mme d'Aulnoy dans la nouvelle-cadre de *Don Gabriel Ponce de Leon* :

Ce caractère si naïf et si enfantin ne plaît pas également à tout le monde, beaucoup de bons esprits les regardent comme des ouvrages qui conviennent mieux à des nourrices et à des gouvernantes qu'à des gens délicats ; je ne laisse pas d'être persuadée qu'il y a de l'art dans cette sorte de simplicité, et j'ai connu des personnes de fort bon goût, qui en faisaient quelquefois leur amusement favori. – Je n'en suis pas surpris, madame, répliqua le comte, l'esprit se plaît dans la variété ; qui ne voudrait lire ni entendre réciter que des contes, se rendrait ridicule ; qui les proposerait même comme des choses fort graves, manquerait de jugement, et qui voudrait toujours les écrire ou les dire d'un style enflé et pompeux, leur ôterait trop du caractère qui leur est propre ; mais je suis persuadé qu'après une occupation sérieuse, l'on peut badiner avec. – Il me semble, ajouta Mélanie, qui n'avait point encore parlé, qu'il ne faut les rendre ni ampoulés ni rampants, qu'ils doivent tenir un milieu qui soit plus enjoué que sérieux, qu'il y faut un peu de morale, et surtout les proposer comme une bagatelle où l'auditeur seul a droit de mettre le prix ¹¹¹.

Cet extrait tiré du récit-cadre des *Contes des fées* de Mme d'Aulnoy met en évidence certains des traits majeurs caractérisant le style des contes, hérité de la conversation salonnrière. D'abord, le goût mondain pour le jeu et l'agrément, on l'a vu, se trouve

¹⁰⁹ Jean de La Fontaine, « Les amours de Psyché et de Cupidon », dans Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996, p. 149-150.

¹¹⁰ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 355.

¹¹¹ Mme d'Aulnoy, « Don Gabriel Ponce de Leon » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 437-438.

représenté dans ce genre bref où l'on doit éviter le grave et le sérieux, qui portent peu au plaisir des salonniers. Ainsi, « [r]ien de surprenant, par exemple, à ce que la notion de “bagatelle” – relayée par les termes d’“amusement” et de “badinage” – trouve ici spontanément place pour désigner le petit genre du conte, auquel elle confère une fonction divertissante bien plutôt qu’instructive, conforme aux valeurs d’enjouement si prisées par les cercles mondains¹¹² ». L’intention ludique du conte de fées le rapprochera donc des autres jeux salonniers pratiqués par les gens du monde : « Au même titre que les jeux de conversation, la littérature fait partie des “jeux d’esprit”, si importants dans les salons. Les jeux de conversation eux-mêmes sont quelquefois des jeux d’invention “littéraire”¹¹³ ». Certains d’entre eux sont même rapportés par une conteuse prolifique, Mlle de La Force, dans *Les jeux d’esprit ou la Promenade de la princesse de Conti à Eu* (1701), où elle traite, notamment, du jeu des métamorphoses. Dans les textes, ce goût pour le jeu se manifestera concrètement de différentes façons, la plus évidente étant la représentation de la situation de contage à laquelle chaque récit se trouve soumis.

3.2. Le jeu littéraire : divertissement et variété

Suivant ce principe de plaisir inhérent à la littérature mondaine, on voit fréquemment les conteuses intervenir dans leurs propres récits, situant ceux-ci, par le fait même, dans le domaine de la pure fiction. L’effet de distanciation que produiront ces commentaires de l’auteur qui vient interrompre le cours de l’action est infailliblement reçu comme une manifestation de la visée ludique de l’invention littéraire. Parfois, ces

¹¹² Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 581.

¹¹³ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, coll. « Champion Classiques », 2005, p. 183.

interventions se traduisent par une raillerie de la conteuse à propos des désirs de ses personnages, toujours hors de mesure, comme dans ce conte de Mlle de La Force où la reine a une rage de persil, qui ne se trouve que dans le jardin de la fée, rage qui est telle qu'elle devra donner son enfant à naître en échange du droit d'en consommer. Et la conteuse de faire cette observation : « Il fallait que, dans ce temps-là, le persil fût d'un goût excellent¹¹⁴ ». Ici, le commentaire procède en deux temps : d'abord, par la mention de « ce temps-là », la conteuse désamorce le premier degré du récit en ramenant le lecteur dans l'époque présente et hors de la fiction, ensuite, le ton moqueur insiste sur l'arbitraire du conte en mettant en évidence le désir profondément absurde de la reine. Ce faisant, la conteuse rappelle au lecteur que ce récit n'est qu'un conte de fées fait à plaisir, dont il est permis de se moquer et auquel il ne faut pas adhérer sans réserve, sous peine de se voir attribuer le titre de *nouveau gentilhomme bourgeois*¹¹⁵. Ailleurs, l'intrusion de la conteuse dans son propre conte ne se traduit pas par l'usage explicite du commentaire, mais par un simple rappel de la situation de contage qui suppose certains procédés narratifs. Par exemple, Mme Durand use d'un tel tour pour passer d'un épisode à l'autre de son conte : « J'ai laissé le prince regardant sa maîtresse, et dans les commencements des effets dont je viens de faire une légère peinture [...] »¹¹⁶. Dans cet extrait, c'est bien un « je » auteur qui fait son entrée dans le récit merveilleux, relevant le caractère fictif de l'histoire qu'il est en train de raconter et la façon dont il en lie les différents épisodes. Mme d'Auneuil use du même procédé dans *Agatie princesse des*

¹¹⁴ Mlle de La Force, « Persinette », *op. cit.*, p. 332.

¹¹⁵ Dans cette nouvelle-cadre, Mme d'Aulnoy présente, sur le modèle de Molière, un bourgeois, La Dandinardière, qu'on qualifie d'« un peu don Quichotte » et qui soutient que les contes « ne sont point des fictions » et que « tout cela est arrivé autrefois, et arriverait bien encore sans que ce n'est plus la mode », (Mme d'Aulnoy, « Le nouveau gentilhomme bourgeois » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 794 et 791).

¹¹⁶ Mme Durand, « Le prodige d'amour », *op. cit.*, p. 486.

Scythes : « Ce n'est pas mon dessein de raconter exactement ce qui se passa dans cette sanglante guerre, c'est l'histoire d'Agatie, et non celle de Thomiris que j'écris ; je me contenterai de dire que cette vindicative princesse, après un siège assez long, contraignit Ispanis de se rendre [...] ¹¹⁷ ». L'auteur, venant affirmer ses choix narratifs, crée par le fait même une brèche entre le lecteur et le récit, en présentant ce dernier comme une simple fiction, qui résulte d'autant de procédés d'invention que de choix personnels parmi ces procédés. La conteuse et le lecteur deviennent alors complices dans un jeu où la fiction est mise à distance :

[...] les contes apparaissent traversés par une voix badine dont la présence assure l'instauration d'un climat de connivence avec le lecteur, indirectement sollicité, par-dessus l'épaule des personnages, par les remarques enjouées de la conteuse. Voix souriante que celle-ci, toujours prête à s'égayer d'un protagoniste ou d'une situation, au détour d'une narration prétendument sérieuse qui ne feint d'entrer dans la fiction que pour mieux s'en distancier inopinément, par le biais d'une remarque venue désamorcer le premier degré du récit ¹¹⁸.

Cette connivence instaurée entre auteur et lecteur au détriment du charme du récit vient mettre en évidence la situation de contage propre aux arts de la conversation dont le conte est issu, comme le rappelle Nadine Jasmin : « Aussi la mise en abyme du contage et de la conversation dans les contes apparaît-elle comme une forme ludique et raffinée, la représentation privilégiée et peut-être la quintessence de cet art de la parole en général, de la conversation en particulier, qui domine alors l'échange mondain ¹¹⁹ ». Première observation où s'exprime la présence d'une esthétique de la conversation dans le conte de fées, le caractère ludique de la narration féerique s'adjoindra bientôt un autre aspect de cet art de la parole mondaine : le goût pour la variété.

¹¹⁷ Mme d'Auneuil, « Agatie princesse des Scythes », *op. cit.*, p. 557.

¹¹⁸ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 615-616.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 598.

Le principe de divertissement sous-jacent au monde des salons de l'âge classique sous-entend une volonté d'éviter l'ennui, ennemi premier du noble oisif d'Ancien Régime. Pour ce faire, la variété devient le premier critère de toute littérature mondaine, du moins si l'auteur souhaite obtenir quelque succès, comme le remarque ici Alain Génétiot : « Élément primordial du dispositif rhétorique de l'enjouement par la surprise, la variété permet d'échapper définitivement à l'ennui et de charmer l'auditeur¹²⁰ ». La conversation autant que la littérature se doit donc d'être variée dans ses formes et dans ses sujets, afin de répondre au besoin de diversité qui anime le public mondain. L'une des façons de faire les plus répandues, et qui répond à cet impératif, est d'intégrer la poésie à la conversation. Dans les textes littéraires, ce goût se traduira par le recours au *prosimetron*, « qui insère le vers à l'intérieur d'un texte en prose » et dont « l'*Astrée* déjà fournissait l'exemple¹²¹ ». Représentatif de l'esthétique galante, le mélange de prose et de vers l'est donc également d'un besoin de diversité cher aux élites du temps. Aussi les conteuses investiront-elles rapidement ce procédé conversationnel, Mme d'Aulnoy la première :

De l'octosyllabe à l'alexandrin, en passant par le décasyllabe et les vers boiteux de certaines chansons aux heptasyllabes douteux, la conteuse ne se contente pas de recourir à différents vers, elle se livre encore aux joies des vers mêlés, dont on sait à quel point ils participent de cet idéal du naturel précisément garanti par le choix de la variété prosodique et métrique. Ce sont ainsi trois niveaux de diversité qui se superposent dans les contes : le *prosimetron* mêlant prose et vers, les différents genres versifiés, puis à l'intérieur de chaque pièce, le choix même de vers irréguliers¹²².

La plupart des contes présente, de fait, des bouts-rimés, interrompant la monotonie de la prose féerique, comme dans cette invocation dans *L'enchanteur* de Mlle de La Force :

« Serpente, avise mes mamelles, / Qui sont tant tendrettes et belles ; / Serpente avise ma

¹²⁰ Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, op. cit., p. 319.

¹²¹ *Ibid.*, p. 335.

¹²² Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 633.

poitrine, / Qui plus blanche est que fleur d'épine¹²³ ». Même les railleries de l'agresseur envers un amant rival se transformeront quelquefois en poème galant : « Rien n'est égal à mon amour extrême, / Rien n'est égal à mon bonheur; / Éclatez, transports de mon cœur, / Je vais posséder ce que j'aime¹²⁴ ». Ailleurs, ce sont des implorations faites aux dieux, comme celle-ci de la part d'une amante délaissée dans *La fée Lubantine* :

Charmante Reine de Cythère,
 Vous dont Psyché jadis alarma le courroux
 Belle Vénus, souffrirez-vous
 L'offense qu'en ces lieux un prince ose vous faire ?
 C'est peu qu'il viole sa foi,
 Ce crime ne blesse que moi.
 Mais cet ingrat, ce téméraire
 Près d'une autre que vous profane son encens,
 Rendez lui pour jamais l'usage de ses sens
 Charmante Reine de Cythère.¹²⁵

Il serait aussi pénible qu'inutile de rapporter ici tous différents les usages que font les conteuses de la poésie versifiée. Aussi nous contenterons-nous de conclure, avec Nadine Jasmin, que « [l]'examen des fonctions assignées aux pièces versifiées fait apparaître un double constat : la diversité de leur rôle au sein du conte, mais plus encore, la prédominance d'une fonction purement ornementale, dans la stricte économie du récit¹²⁶ ». Les vers n'occupent effectivement pas un rôle narratif important, ils ne viennent qu'enjoliver le récit et apporter une distraction dans le but d'augmenter le plaisir de la lecture, tout en s'accordant parfaitement aux impératifs de la conversation mondaine :

Ce que le contage et le genre du conte représentent pour la société choisie du temps : l'espace d'un échange verbal, d'une circulation privilégiée de la parole conteuse, d'un loisir mondain, très

¹²³ Mlle de La Force, « L'enchanteur », *op. cit.*, p. 353.

¹²⁴ Mlle de La Force, « Vert et Bleu » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005, p. 383.

¹²⁵ Mme Durand, « La fée Lubantine », *op. cit.*, p. 459.

¹²⁶ Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, *op. cit.*, p. 634.

précisément, se trouve donc représenté, d'une certaine manière, par l'insertion de ces formes versifiées dont on s'explique mieux, dès lors, la prolifération¹²⁷.

Le conte de fées s'inscrit, de cette façon, dans cette optique de la conversation de salon qui privilégie à la fois le divertissement et la variété. Mais le conte tel que nous le considérons ici demeure un genre écrit, bien qu'à l'âge classique il soit souvent récité ou lu à voix haute. Comment donc rendre compte du style des contes au regard d'une esthétique de la parole mondaine ? C'est cet aspect qui va maintenant nous requérir.

3.3. Le style des contes : « des perles et des rubis »

Dans le cas du conte de fées, le style propre à ce genre d'ouvrage a d'abord été précisé par Mme d'Aulnoy. Rappelons-en les propos déjà cités :

[...] qui voudrait toujours les écrire ou les dire d'un style enflé et pompeux, leur ôterait trop du caractère qui leur est propre [...] Il me semble, ajouta Mélanie, qui n'avait point encore parlé, qu'il ne faut les rendre ni ampoulés ni rampants, qu'ils doivent tenir un milieu qui soit plus enjoué que sérieux¹²⁸.

Ce milieu recherché, ni enflé ni pompeux, ni ampoulé ni rampant, est précisément ce que les rhéteurs, depuis Cicéron, considèrent comme le style moyen, propre à charmer l'auditoire : « À celui-ci conviennent tous les ornements de la parole et c'est dans ce type de style qu'il y a le plus de charme¹²⁹ ». Il n'est d'ailleurs pas surprenant que ce soit le style par excellence de la conversation¹³⁰, qui doit toujours respecter les bienséances, tout en évitant de tomber dans le sublime hors de mesure considéré comme trop emporté pour le badinage de salon. Ce style moyen sera dès lors le plus propice à accueillir les

¹²⁷ *Ibid.*, p. 635.

¹²⁸ Mme d'Aulnoy, « Don Gabriel Ponce de Leon », *op. cit.*, p. 437-438.

¹²⁹ Cicéron, « De l'orateur », cité par Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 328.

¹³⁰ Voir l'ouvrage d'Alain Génétiot déjà cité, en particulier la troisième partie : « Conversation et loisir mondain ».

légers ornements de la parole féerique qui n'aspire ni à convaincre, ni à toucher, mais à plaire. Mlle Lhéritier témoigne d'ailleurs de ce goût pour la politesse du style moderne, au détriment de la véhémence de la parole antique, à la suite de son conte des *Enchantements de l'éloquence* : « Je ne sais pas, Madame, ce que vous pensez de ce conte : mais il ne me paraît pas plus incroyable que beaucoup d'histoires que nous a fait l'ancienne Grèce ; et j'aime autant dire qu'il sortait des perles et des rubis de la bouche de Blanche, pour désigner les effets de l'éloquence, que de dire qu'il sortait des éclairs de celle de Périclès¹³¹ ». Les rubis et les perles, symbole d'une rhétorique de la douceur agrémentée de traits brillants, ont donc la préférence sur les éclairs antiques, emblèmes, pour leur part, des traits d'une éloquence virile foudroyant le public dans une sorte de violence oratoire. La préférence de Mlle Lhéritier pour une rhétorique de la douceur semble ici mettre en évidence le lien qu'elle entretient avec l'esthétique galante, à travers la conversation salonnrière, comme l'évoque Alain Génétiot : « À la grande rhétorique, violente et masculine, de la tribune se substitue donc une éloquence féminine de la douceur, de la liberté reprise, propre au style moyen de la conversation¹³² ». En ce sens, le style même des contes semble participer d'une esthétique galante qui avait déjà influencé les matières antique, folklorique et romanesque investies par les conteuses.

Le rappel de ces traits caractéristiques du style des contes et de leur rapport à la galanterie nous invite enfin à observer un fait qu'on ne peut passer sous silence : l'apport évident des femmes à la culture des salons, et, par lien direct, à l'élaboration du style du

¹³¹ Mlle Lhéritier, « Les enchantements de l'éloquence, ou les effets de la douceur », dans Raymonde Robert, éd., *op. cit.*, p. 91.

¹³² Alain Génétiot, *Poétique du loisir mondain*, *op. cit.*, p. 433-434.

conte de fées littéraire. Les femmes sous l'Ancien Régime deviennent le modèle par excellence de la sociabilité et de la parole mondaine, empreinte de douceur et de naturel : « Au XVII^e siècle, les théories de l'honnêteté font une large place à cette fonction civilisatrice de la femme, thème hérité de la courtoisie du Moyen Âge et des doctrines néoplatoniciennes de la Renaissance, exprimées, par exemple, dans le *Courtisan* de Castiglione¹³³ ». Les femmes seront donc appelées à polir les mœurs des hommes du monde, ces derniers s'adoucissant sous les effets contagieux de la conversation féminine. C'est cette participation des femmes à la formation de la société mondaine que met en évidence Perrault dans son *Apologie des femmes* en 1694¹³⁴ :

Peux-tu ne savoir pas que la civilité
Chez les femmes naquit avec l'honnêteté ?
Que chez elles se prend la fine politesse,
Le bon air, le bon goût, et la délicatesse ?¹³⁵

Ainsi, les femmes, grâce à l'institution des salons, seront perçues comme les modèles d'un idéal mondain de la conversation et de la sociabilité, idéal qui se retrouve de manière évidente dans les contes de fées, dont la plupart est d'ailleurs écrite par des femmes. Du reste, le genre du conte semble particulièrement lié à « l'accès des femmes à la culture », si l'on s'attarde à ce passage de l'ouvrage de Linda Timmermans qui porte ce titre :

L'apologie de la langue et de la littératures [*sic*] modernes était inséparable de l'apologie de la culture de Cour et de la culture mondaine, dans lesquelles la femme, on l'a vu, tenait une place centrale. Elle supposait également la défense de la mémoire et des traditions proprement françaises, dont les femmes étaient considérées comme les détentrices par excellence. Enfin, elle impliquait la mise en valeur de qualités – « douceur », « délicatesse », « grâce » et « agrément » –

¹³³ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 141.

¹³⁴ Ici, il faut cependant préciser que, malgré le rôle civilisateur qu'accorde Perrault aux femmes du monde, il délaisse vite cette part de pouvoir social qu'il leur accorde pour célébrer leur utilité dans la sphère domestique.

¹³⁵ Charles Perrault, « Apologie des femmes » [1694], cité par Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 145.

que les femmes semblaient naturellement posséder : la conversation féminine, en particulier, semblait illustrer ces traits¹³⁶.

« Culture mondaine », « mémoire et traditions françaises », « douceur, délicatesse, grâce, agrément » : voilà autant de notions qui déterminent, en effet, une bonne part de l'esthétique des contes de fées telle qu'elle se développe à la fin du XVII^e siècle, dans lesquels les sources folkloriques gauloises sont modifiées sous l'influence de la culture romanesque mondaine et de l'esthétique galante, traduites elles-mêmes par une éloquence de la douceur attentive au plaisir du lecteur. Toutefois, si le conte de fées du XVII^e siècle est indéniablement lié à la culture féminine (Nadine Jasmin allant même jusqu'à nommer « conte féminin » les contes de la première vague), il se retrouvera en grande partie aux mains des hommes avec l'arrivée du conte oriental, et encore plus avec l'essor du conte parodique et libertin. Il ne sera donc pas surprenant de voir se transformer les éléments caractéristiques de la poétique du conte de fées littéraire, qui passera de la « quenouille à l'épée ».

¹³⁶ Linda Timmermans, *L'accès des femmes à la culture*, op. cit., p. 146.

CHAPITRE 3

LES SÉDUCTIONS LIBERTINES : CRITIQUE DU MERVEILLEUX ET MERVEILLEUX CRITIQUE

Il a l'air enjoué dit-on, fin, poli, lascif ; il semble qu'il ne pense qu'à rire et à badiner. On le prendrait pour un enfant aimable et libertin. Mais au lieu de mains, il a, dit-on, deux griffes qu'il cache le mieux qu'il peut, et dont il ne manque point d'égratigner tout ce qui l'approche¹.

1. La féerie désenchantée

1.1. Parole magique et fées lubriques

Les romanciers libertins du XVIII^e siècle, on l'a vu, se présentent comme les héritiers du libertinage érudit du siècle précédent et se font l'écho d'une manière d'aborder le monde qui remet sans cesse en question les dogmes et idées reçues proposés par l'Église et l'État. Cette œuvre critique de la raison atteint son paroxysme au milieu du siècle avec l'entreprise des philosophes des Lumières qui vise à abolir le préjugé et son emprise. Cette lutte pour la diffusion du savoir sera rendue particulièrement sensible par la critique des croyances populaires et des superstitions, dont les *Pensées diverses sur la comète* (1682) de Pierre Bayle et l'*Histoire des oracles* (1687) de Fontenelle fournissent un premier exemple. Bayle, dans son ouvrage en

¹ Prévost, *Le pour et le contre* [1735], cité par Colette Cazenobe, *Crébillon fils ou la Politique dans le boudoir*, Paris, Champion, 1997, p. 79.

réponse à un docteur de Sorbonne, dénonce d'abord le préjugé commun qui accorde aux comètes une valeur prophétique :

[...] je ne puis pas comprendre, comment un aussi grand docteur que vous, qui pour avoir seulement prédit au vrai, le retour de notre comète, devrait être convaincu que ce sont des corps sujets aux lois ordinaires de la nature, et non pas des prodiges, qui ne suivent aucune règle ; s'est néanmoins laissé entraîné au torrent, et s'imagine avec le reste du monde, malgré les raisons du petit nombre choisi, que les comètes sont comme des hérauts d'armes qui viennent déclarer la guerre au genre humain de la part de Dieu².

Selon Bayle, la superstition liée aux comètes ne trouvant aucun fondement dans la nature, il semble incongru de lui associer des pouvoirs tels que ceux que les croyances populaires lui confèrent. Par ailleurs, la tradition joue ici un rôle important, puisque c'est par l'autorité qu'on lui accorde que se transmet cette peur irrationnelle :

Après ce que je viens de dire il serait superflu de réfuter en particulier le préjugé de la tradition, car il est visible que si la prévention où l'on est de temps immémorial sur le chapitre des comètes, peut avoir quelque fondement légitime, il consiste tout entier dans le témoignage que les histoires et les autres livres ont rendu sur cela dans tous les siècles : de sorte que si ce témoignage ne doit être d'aucune considération, comme je l'ai justifié, et comme il paraîtra encore davantage par ce qu'il me reste à dire, il ne faut plus faire aucun conte de la multitude des suffrages qui sont fondés là-dessus³.

L'usage de la raison critique et l'expérience sensible auront donc pour fonction de rétablir la vérité des faits face aux préjugés perpétués par la tradition, qui reconduit les croyances populaires de siècle en siècle.

Fontenelle reprend le même type de critique quelques années plus tard dans son *Histoire des oracles*, où il met au jour la fausseté de ces paroles divinatoires pourtant accréditées par la tradition et la religion chrétienne :

Cependant les avis ne sont point partagés, tout le monde tient qu'il y a eu quelque chose de surnaturel dans les oracles. D'où vient cela ? La raison en est bien aisée à trouver, pour ce qui regarde le temps présent. On a cru, dans les premiers siècles du christianisme, que les oracles

² Pierre Bayle, *Pensées diverses, écrites à un docteur de Sorbonne, à l'occasion de la comète qui parut au mois de décembre 1680* [1682], Rotterdam, Reinier Leers, 1783, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 13.

étaient rendus par des démons : il ne nous en faut pas davantage pour le croire aujourd'hui. Tout ce qu'ont dit les anciens, soit bon, soit mauvais, est sujet à être bien répété ; et ce qu'ils n'ont pu eux-mêmes prouver par des raisons suffisantes, se prouve à présent par leur autorité seule⁴.

Si l'autorité des anciens joue un rôle important dans la perpétuation des superstitions, l'esprit humain lui-même, si porté au faux⁵, est également cause du crédit qu'on a de tout temps accordé aux oracles :

Voilà comment s'établit, dans les premiers siècles de l'Église, l'opinion qu'on y prit sur les oracles des païens. Je pourrais aux trois raisons que j'ai apportées, en ajouter une quatrième aussi bonne peut-être que toutes les autres ; c'est que dans le système des oracles rendus par les démons, il y a du merveilleux ; et si l'on a un peu étudié l'esprit humain, on sait quelle force le merveilleux a sur lui⁶.

Cette remise en question du merveilleux et des croyances, perçues comme des leurres par Bayle et Fontenelle, ne sera pourtant que le commencement d'une réflexion plus générale qui marquera le siècle suivant, alors que les penseurs des Lumières poursuivront leur questionnement en se donnant pour mission de détruire ces erreurs de la pensée humaine, en les soumettant à la « double épreuve de la critique et de l'expérience⁷ ».

Or, on le sait, le conte de fées est l'un des genres littéraires où le merveilleux a le plus d'emprise, puisqu'il s'y présente comme « référence absolue et suffisante⁸ ». Il constitue ainsi une cible de choix pour les attaques des auteurs libertins, qui s'inscrivent, par la même occasion, dans le sillage de la philosophie nouvelle. En effet, si, chez les

⁴ Bernard le Bovier de Fontenelle, « Histoire des oracles » [1687], dans *Œuvres de Fontenelle*, t. 3, Paris, Salmon et Peytieux, 1825, p. 264.

⁵ Fontenelle utilise l'expression dans son dialogue d'Ésope et d'Homère : « L'esprit humain et le faux sympathisent extrêmement », (Bernard le Bovier de Fontenelle, « Dialogues des morts », cité par Hippolyte Rigault, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, op. cit., p. 125).

⁶ Bernard le Bovier de Fontenelle, *Histoire des oracles*, op. cit., p. 272.

⁷ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 2.

⁸ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France*, op. cit., p. 35.

conteuses classiques, le merveilleux moderne s'invente aux confins de la Fable antique, des sources folkloriques et des œuvres galantes, les conteurs libertins, en revanche, prennent comme modèle la féerie classique des premiers contes, qu'ils se plaisent à renverser sous l'influence de la raison critique. Dans les contes libertins, les croyances merveilleuses sont, de fait, rapidement désamorcées par les commentaires explicites des narrateurs, ce qui mène à une déconstruction de l'intérieur des fondements du conte classique, jugé trop complaisant à l'égard de la superstition. D'ailleurs, le personnage même de la fée se prêtait facilement à une telle remise en question, puisqu'il se présentait comme l'emblème de la croyance superstitieuse, ce que révèle l'étymologie du mot : le mot « "fée" dérive du latin "fata", qui apparaît dans les inscriptions antiques avec le sens de "Parque", et qui repose, comme *Fabula*, sur la même racine du vieux verbe *fari* : parler. Les Fées ont rapport au destin, *Fatum*, mais elles ont aussi, comme les Sibylles, rapport à la parole, voire à l'oracle, qui est parole de destin⁹ ». Ainsi, la fée est celle qui rend l'oracle, elle porte la voix même de la parole superstitieuse.

Ce sont précisément ces deux figures, de l'oracle et de la fée, que les conteurs libertins prennent d'abord pour cible dans leurs récits, en reprenant, dans un premier temps, la critique formulée par Bayle et Fontenelle au siècle précédent. Dans *Les bijoux indiscrets*, par exemple, Diderot met en scène un certain Codindo, auquel recourt le sultan Erguebzed pour connaître le destin de son fils nouveau-né : « Codindo, informé de ce qu'on lui voulait au palais d'Erguebzed, partit fort embarrassé de sa personne ; car

⁹ Marc Fumaroli, , « Les enchantements de l'éloquence », *art. cit.*, p. 166.

le pauvre homme ne savait non plus lire aux astres que vous et moi [...]»¹⁰ ». Et le pauvre

Codindo d'avouer son ignorance au sultan :

[...] j'en imposerais à votre hauteesse, si je me parais devant elle d'une science que je n'ai point. Les astres se lèvent et se couchent pour moi comme pour les autres hommes, et je n'en suis pas plus éclairé sur l'avenir que le plus ignorant de vos sujets. – Mais, reprit le sultan, n'êtes-vous pas astrologue ? – Magnanime prince, répondit, Codindo, je n'ai point cet honneur. – Eh que diable êtes-vous donc ? lui répliqua le vieux, mais bouillant Erguebzéd. – Aruspice !¹¹

Le sultan insistera pourtant pour obtenir son oracle, auquel il tient fermement :

– « [...] Croyez-moi, seigneur Codindo, laissez manger en repos vos poulets, et prononcez sur le sort de mon fils, comme vous fîtes dernièrement sur le rhume de la perruche de ma femme. » À l'instant Codindo tira de sa poche une loupe, prit l'oreille gauche de l'enfant, frotta ses yeux, tourna et retourna ses besicles, lorgna cette oreille, en fit autant du côté droit, et prononça « que le règne du jeune prince serait heureux, s'il était long. – Je vous entend, reprit Erguebzéd : mon fils exécutera les plus belles choses du monde, s'il en a le temps. Mais morbleu, ce que je veux qu'on me dise, c'est s'il en aura le temps. Que m'importe à moi, lorsqu'il sera mort, qu'il eût été le plus grand prince du monde s'il eût vécu ? Je vous appelle pour avoir l'horoscope de mon fils, et vous me faites son oraison funèbre. » Codindo répondit au prince qu'il était fâché de n'en pas savoir davantage ; mais qu'il suppliait sa hauteesse de considérer que c'en était bien assez pour le peu de temps qu'il était devin. En effet, le moment d'auparavant, qu'était Codindo ?¹²

Dans ce passage, malgré son statut, le personnage du sultan semble, en raison de son langage où fusent les *morbleu* et les *que diable*, associé à un peuple, dont l'auteur rend sensible la crédulité en présentant avec humour et ironie la croyance qu'il accorde aux oracles. De plus, Diderot met ici en évidence l'imposture des devins et autres prophètes, qui se prétendent détenteurs de pouvoirs surnaturels du jour au lendemain et qui affirment pouvoir lire dans les poulets des signes du destin. D'ailleurs, Codindo trouvera la mort l'œil rivé à son télescope, attendant de voir passer une comète¹³, ce qui marque assez le ridicule que l'auteur fait peser sur les croyances aux oracles. Notons également que, par le traitement qu'il accorde à ce thème dans la première scène, Diderot met en

¹⁰ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets » [1748], dans Michel Delon, éd., *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 6.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 6-7.

¹³ Voir le passage aux pages 163 et 164.

œuvre un double mouvement critique, qui déstabilise à la fois la croyance au merveilleux que suggèrent les contes de fées et un épisode qui en fait souvent le cœur, c'est-à-dire la scène de dons, comme le soulignait Raymonde Robert¹⁴.

Le même type de critique du surnaturel est repris par Crébillon fils dans *Tanzaï et Néadarné*, alors que l'esprit divin devant faire entendre l'oracle se trouve être un singe, dont le Grand-Prêtre Saugrenutio est chargé de traduire les propos :

Maître de dicter les oracles que le Singe rendait, ou de les interpréter du moins à sa fantaisie, il résolut de se servir de l'occasion qui lui était offerte. Cette résolution n'était rien moins que charitable, mais Saugrenutio était offensé à la face de tout un peuple ; on lui avait fait un affront cruel, et pour en tirer vengeance avec moins de remords, il avait mis le Singe de moitié de l'insulte qui lui avait été faite¹⁵.

L'oracle qui résulte de ce stratagème intéressé par lequel Saugrenutio cherche vengeance, apparaît évidemment sous une forme des plus grotesques : « Qu'il aille ; Qu'il parcoure ; / Qu'il couche ; Qu'il revienne¹⁶ ». Ici, le personnage du singe agissant comme oracle et la particularité de celui qu'il rend témoignent d'une stratégie de la dérision à laquelle s'adonne l'auteur, qui fait voir, d'une part, le caractère construit d'une telle parole à prétention prophétique, et d'autre part, le ridicule auquel on s'expose en y accordant la moindre foi.

Observons également que la superstition liée aux oracles se présente avec particulièrement de force dans un genre littéraire dont le déroulement narratif est tout en entier basé sur des événements surnaturels. L'association entre le caractère superstitieux

¹⁴ Voir le chapitre intitulé « Les fées autour des berceaux ; valeur et fonction de la "scène de dons" », dans *Le conte de fées littéraire en France, op. cit.*, p. 51 et suiv.

¹⁵ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise » [1734], dans Jean Sgard, éd., *Œuvres complètes de Claude Crébillon*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 310.

¹⁶ *Id.*

des oracles et celui de la féerie est, du reste, mise en évidence dans le conte anonyme de *Gaudriole*, qui s'ouvre sur cette remarque : « Il faut convenir que les oracles prédisent quelquefois des choses bien ridicules ; on y doit cependant croire, au moins en partie, ou ne pas ajouter foi à l'histoire qu'on va lire, une des plus véritables dont il soit fait mention dans les annales galantes de l'empire des fées¹⁷ ». Ce passage montre bien la façon dont le merveilleux est mis à distance par son rapprochement avec le phénomène des oracles, l'auteur remettant ainsi en question le caractère véritable du conte qui suit, auquel il faut, de fait, ne pas ajouter foi. En ce sens, la critique des oracles à laquelle se livrent les conteurs libertins participe d'une dénonciation plus générale du merveilleux, qui s'amplifiera en se portant sur le personnage de la fée, lui-même souvent caractérisé par une parole divinatoire.

Cette subversion du merveilleux féerique se traduit effectivement de manière particulièrement sensible par un renversement des qualités accordées à la fée par le conte classique, où son portrait et ses actions respectent toujours la bienséance que demande l'esthétique galante. Même dans les cas où celle-ci tombe amoureuse du prince et devient rivale de l'héroïne, ses sentiments et les gestes qu'elle pose demeurent dans les limites du bon comportement admis à la cour. Toutefois, dans le conte libertin, le personnage de la fée maligne et lubrique prend beaucoup plus d'ampleur et le portrait qui en est fait en devient souvent grotesque. Par exemple dans *Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine*, Voisenon nous dépeint de cette façon la fée Ténébreuse, qui vient de transformer le sultan en baignoire dans laquelle elle souhaite prendre place :

¹⁷ Anonyme, « Gaudriole » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 429.

Mes yeux, dont la fée par malice m'avait conservé l'usage, me firent connaître que ce fardeau était un gros derrière noir et huileux appartenant à la fée. « Seigneur, dit Grisemine en interrompant le sultan, cette fée était bien dépourvue d'amour-propre, il me semble que... – Il vous semble, reprit Misapouf fâché d'avoir été interrompu, que toutes les femmes doivent avoir autant d'amour-propre que vous en avez, et en cela vous avez tort ; la méchanceté l'emporte en elles sur tout autre sentiment, et je suis certain que si la fée eût pu trouver un plus vilain derrière que le sien, elle n'eût pas manqué de l'emprunter pour me faire enrager¹⁸.

Ici, le portrait grivois de la fée Ténébreuse, avec son « gros derrière noir et huileux », est explicitement associé à un manque de pudeur, scène qui aurait été impensable dans le conte classique. De plus, dans le même conte, on retrouve une fée aux Anneaux, qui a « fait tous ceux qui animent l'univers¹⁹ », nous dit l'auteur. Les anneaux réfèrent ici évidemment à une partie de l'anatomie qu'on ne mentionne jamais dans les contes de fées de la première vague : alors que les premières fées s'attachaient à donner de la beauté aux princesses, celle-ci s'attarde plutôt à leur offrir ce par quoi « l'esprit vient aux filles²⁰ ». De même, dans *Tanzaï et Néadarné*, c'est le caractère lubrique et voluptueux de la fée qui est mis en évidence alors qu'elle se prépare à séduire le prince, tous les artifices de la coquetterie la mieux consommée ne pouvant la sauver de son allure grotesque :

Au milieu de ce paquet ridicule était une sorte de visage où l'on distinguait des yeux éraillés, rouges et éperonnés. Un nez d'une grandeur énorme, et couvert de verrues, allait se perdre tendrement dans une bouche lâche et enfoncée, qui laissait pendre des lèvres violettes, et présentait aux yeux une mâchoire dégarnie qui, par laps de temps, avait même perdu son coloris naturel. Ses joues pendantes reposaient mollement sur son oreiller ; une quantité innombrable de mouches et d'assassins de différentes espèces, couvrait une peau noire et tachetée, dont les rides et la lividité perçaient au travers de la pommade huileuse qui les déguisait. Un esclavage de diamants et de perles à gros glands, lui descendait sur la gorge. Ses tétons, assez dociles pour pendre au moins d'un pied et demi, sortaient d'un corset garni de dentelles frisées et étaient nouées en trois endroits avec de la nonpareille couleur de rose²¹.

¹⁸ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 330.

¹⁹ *Ibid.*, p. 343.

²⁰ « Comment l'esprit vient aux filles » est le titre d'un conte quelque peu grivois de La Fontaine de 1674.

²¹ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », *op. cit.*, p. 317-318.

L'association des ornements de la mode galante avec les traits peu gracieux de cette fée dont les « tétons » sont « assez dociles pour pendre au moins d'un pied et demi » rend ici manifeste le décalage opéré par les conteurs libertins, qui préfèrent utiliser les ressources du merveilleux au profit d'une dénonciation du surnaturel idéalisé des contes classiques. Aussi la fée trompera-t-elle le pauvre Tanzaï qui, condamné à se soumettre à ses désirs treize fois de suite, devra augmenter quelque peu ce nombre, pour s'accorder au calcul artificieux traduisant les désirs insatiables de Concombre.

Dans certaines situations, ce phénomène de subversion s'accomplit de manière moins frappante et le personnage de la fée, sans être présenté de façon grivoise, se trouve simplement remodelé suivant les modèles offerts par la société française d'Ancien Régime, ce qui désamorce leur merveilleux pouvoir de fascination. La Morlière en donne un premier exemple dans *Angola*, alors qu'il fait le portrait de deux fées, la première étant la fée Mutine :

Elle était hideuse au possible, elle avait une espèce de physionomie à l'envers, où rien ne perçait qu'une malignité noire et funeste, des yeux caves et éraillés, un nez épaté, une bouche mal meublée et qui semblait n'être fendue horriblement que pour qu'il en sortît davantage de sottises ; une façon de s'exprimer basse et commune, un corps mal fait, point d'air, de taille ni de contenance. La fée Lumineuse, au contraire, à quelques minauderies près, était pétrie de grâces ; petite-maîtresse par état et par choix, elle ne perdait pas une occasion de railler²².

Dans le portrait de la fée Mutine, rien de réellement surnaturel, mais les traits pour le moins disgracieux de celle qui ne saurait plaire dans le monde, alors que la fée Lumineuse se trouve dépeinte comme la plus parfaite coquette. Le conte libertin, en présentant des intrigues amoureuses mondaines, devait, en effet, nécessairement en venir

²² Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « Angola » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 550.

à modifier la représentation de la fée, qui continue d'occuper une position d'autorité dans le récit, mais qui se trouve aussi associée aux personnages les plus caractéristiques de la Cour, en passant de la vieille courtisane lubrique à la coquette de salon. Cette remise en question du personnel féerique allait cependant rapidement s'étendre au genre du conte de fées en entier, les auteurs libertins dirigeant leurs attaques sur les conventions littéraires auxquelles les premières conteuses ont semblé se pliées.

1.2. Le genre du conte : ses contraintes et son arbitraire

Si le caractère de la fée se trouve remanié dans le conte libertin en perdant, au passage, son pouvoir de fascination, les lieux communs narratifs du conte classique sont aussi fréquemment pris pour cible. Cette entreprise parodique suggère par ailleurs une nouvelle relation entre auteur et lecteur, qui modifie celle qu'avait instaurée le conte classique et que rappelle ici Raymonde Robert : « Dans les contes non parodiques, le narrateur, impliqué par le genre, se dessine, au fil du texte, selon un schéma simple : racontant une histoire à laquelle il fait semblant de croire, il s'adresse à un lecteur structurel, lui-même censé s'y laisser prendre²³ ». Dans les contes de la première vague, le lecteur doit accepter, d'emblée, l'univers merveilleux qui lui est présenté, le plaisir de la fiction n'opérant que sous cette condition. Dans les contes libertins, en revanche, la complicité auteur-lecteur trouve à se réaffirmer d'une manière toute différente :

Le plaisir partagé, que l'évocation merveilleuse supposait et que la narration matérialisait, va céder la place à une complicité du narrateur et du lecteur unis maintenant dans une attitude de dénigrement systématique. L'affirmation des contes parodiques est constante, tous s'appuient sur la constatation préalable de l'inanité et de la sottise du genre qu'ils pratiquent²⁴.

²³ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France*, op. cit., p. 220.

²⁴ *Ibid.*, p. 221.

En ce sens, la succession artificielle et gratuite des épisodes des contes classiques, qui « vient détruire l'enchaînement naturel des actions et des choses²⁵ », est d'abord ridiculisée par les auteurs libertins entraînant le lecteur à leur suite. Le caractère arbitraire du merveilleux, intervenant comme *deus ex machina* et renversant une impasse narrative ou apportant un dénouement inattendu, se trouve donc systématiquement dénigré, les conteurs se plaisant à bousculer l'horizon d'attente du lecteur en présentant les interventions relevant du surnaturel comme autant d'incongruités et d'invraisemblances. Les conteurs n'hésitent effectivement pas à souligner l'artificialité des conventions du genre du conte, telle que la place centrale qu'y occupe le destin, auquel les héros doivent se soumettre. C'est ce que donne à voir ce court extrait de *Zulmis et Zelmaïde* où Voisenon rapporte l'inutilité de la fuite de la princesse : « Elle était cependant toujours soumise au génie Épais ; elle ne pouvait en espérer un autre que par sa permission. Tel était l'ordre du destin ; car un conte de fée ne se passe pas plus du destin qu'un opéra nouveau de tambourins et de pantomimes²⁶ ». Le même type de réflexion ridiculisant l'arbitraire du genre merveilleux et les contraintes qu'il implique se porte, plus loin dans le récit, sur les heureux hasards hérités de la tradition romanesque qui mènent à la réconciliation des amants. On y découvre Zulmis, transformé en chien, qui souhaite retrouver Zelmaïde, enfermée au temple d'Isis :

Le hasard voulut que ce fût un jardinier qui retournait chez lui, après avoir vendu ses légumes au marché. Zulmis l'aborda, le caressa et le suivit. Le jardinier le prit en amitié ; ainsi, dès ce moment, voilà Zulmis le chien du jardinier. Ceux qui savent la nécessité des événements dans un conte ne seront pas surpris en apprenant que ce jardinier était celui des vierges d'Isis²⁷.

²⁵ Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, 2002, p. 414.

²⁶ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Zulmis et Zelmaïde » [1745], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 303.

²⁷ *Ibid.*, p. 314.

La parodie libertine qui dénonce ici la facilité qu'offre la poétique du conte, en vient, du même coup, à mettre en évidence la frivolité du genre lui-même. C'est ce que note avec humour Chevrier dans *Bi-Bi* : « Il faut avouer qu'il y a un avantage de faire des contes de fées : quand l'auteur se trouve embarrassé, vite, un coup de baguette et il est tiré d'affaire²⁸ ». L'auteur renchérit d'ailleurs sur ce trait générique dans le dernier chapitre de son conte (intitulé « Le moins ennuyeux du livre ») : « Les critiques veulent que dans les contes de fées on trouve un but moral qui, en amusant le lecteur, serve aussi à l'instruire. Quel but donnerons-nous au conte de *Bi-Bi* ? Celui que vous voudrez. Vous voyez que je suis poli et que, quand je suis embarrassé, je ne cherche point à faire la loi à mes lecteurs²⁹ ». Ici, Chevrier ridiculise d'une part, l'arbitraire du conte classique en refusant de s'y soumettre et, d'autre part, la prétention pédagogique de celui-ci en soulignant l'incongruité des moralités qu'on y retrouve, le lecteur étant libre de choisir le sens qu'il veut donner au récit.

La forte emprise de normes caractérisant surtout l'ouverture et la clôture des contes³⁰ amènera également les conteurs à s'intéresser à une convention du genre qui veut que l'auteur rende compte de tous les personnages qu'il a mis en scène à la fin du récit. C'est pourquoi les conteuses classiques s'appliquent à récompenser les personnages secondaires adjuvants, qui ne se trouvent jamais bien loin des héros. Or, dans le conte libertin, on se doute bien que ce ne sera pas le cas. L'intervention de la sultane dans *Le sultan Misapouf* témoigne d'ailleurs du rejet de cette norme générique :

²⁸ François Antoine Chevrier, « Bi-Bi » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 508.

²⁹ *Ibid.*, p. 516.

³⁰ À ce sujet, voir notamment le chapitre intitulé « Les bornes du conte », dans Nadine Jasmin, *Naissance du conte féminin*, op. cit., p. 472 et suiv.

Le sultan Misapouf finit ainsi son histoire, en poussant un soupir très considérable, et en lorgnant Grisemine d'une façon tout à fait touchante. Grisemine, après y avoir répondu par un demi-sourire et un regard tendre, lui tint ce discours : « Seigneur, votre histoire m'a intéressée ; mais je m'attendais toujours que vous me reparleriez de la fée aux Bains, du chevalier au Nez, du roi Sauvage, de la reine son épouse et de la princesse Ne-vous-y-fiez-pas, leur fille. – Et pourquoi vous imaginez-vous tout cela ? répondit Misapouf. Voilà une belle idée, vous me croyez donc bien babillard ? – Non, seigneur, répliqua la sultane ; mais Votre sublime et toujours victorieuse Majesté doit savoir que la première règle d'un récit est à la fin de rendre compte de tous les personnages intervenus pendant le cours de la narration. – Comment diable, reprit poliment Misapouf, voulez-vous que je vous rende compte de tous ces gens-là, puisque je ne les ai point revus ? Faut-il pour la régularité de mon histoire que je leur envoie exprès un ambassadeur pour m'informer de l'état de leur santé, et leur demander la suite de leurs histoires ? Je crois qu'ils sont à présent ce qu'ils étaient alors : la fée aux Bains, une crieur, que son chevalier a rejointe, et qu'elle doit sans doute mener par le nez ; le roi Sauvage, un bonhomme qui sait dire une brusquerie, et ne sait pas soutenir une opinion ; la reine son épouse, une jolie femme, mais trop commère ; et la princesse leur fille, une attrape-nigauds. Voilà tout ce que j'en puis dire³¹.

La réponse pour le moins terre-à-terre du sultan rend ici avec esprit le ridicule des procédés narratifs auxquels semblent se soumettre beaucoup trop strictement les conteuses classiques. Cet extrait peut, du reste, être compris comme une forme de revendication d'une plus grande liberté dans la narration et d'un plus grand naturel dans le développement de l'intrigue. Si Voisenon dénonce l'une des manifestations précises des normes narratives propres au conte dans ce passage, il revient, en revanche, à La Morlière d'avoir résumé, de façon ironique, le cadre générique du conte de fées classique dans la scène précédant *Angola*, où un petit-maître s'entretient avec sa maîtresse :

Mais que vois-je ? Une brochure : *Angola, Histoire indienne*. Ah ! vraiment, voilà du neuf ! je n'ai pas l'honneur de la connaître. – Je n'ai pas non plus cet avantage, reprit la comtesse. On me l'a apportée ce matin, et je ne sais trop si je dois la lire. – Il est bien décidé, dit le marquis, que c'est *une misère*, comme toutes les autres qui ont paru. Je n'en sais pas un mot, et je vais gager de vous dire ce que c'est d'un bout à l'autre. Apparemment qu'il est question de quelque fée qui protège un prince pour lui aider à faire des sottises, et de quelque génie qui le contrarie pour lui en faire faire un peu davantage ; ensuite des événements extravagants, où tout le monde aura la fureur de trouver l'*allégorie* du siècle, et tout cela terminé par un dénouement bizarre, amené par des *opérations de baguette*, et qui, sans ressembler à rien, alambiquera l'esprit des sots qui veulent trouver un *dessous de cartes* à tout³².

³¹ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Le sultan Misapouf », *op. cit.*, p. 351.

³² Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « *Angola* », *op. cit.*, p. 538.

Dans cet extrait, la préface servant à instaurer le climat parodique nécessaire à la bonne compréhension du récit présente également, de façon dérisoire, les principaux éléments caractérisant les contes de fées, dont le schémas narratif semble fixé par la norme générique et que la brochure dont les amants feront la lecture se plaira à déconstruire.

Dans les exemples précédents, ce sont les interventions directes du narrateur dans le conte qui rendent manifeste la distance que les auteurs prennent avec la féerie traditionnelle. Cependant, les événements du récit lui-même témoigneront également parfois de cette même intention. C'est le cas de ce passage d'*Angola*, où Almaïr, le favori du prince, tente de convaincre ce dernier de choisir un parti moins « romanesque » face au génie Makis :

Quoique je sois fâché de vous voir prendre de si bonne heure un parti dont on se repend souvent, dit Almaïr, et qui nous expose à jouer *un fort sot personnage*, je ne puis vous refuser mes conseils dans une occasion aussi importante pour vous. Premièrement, il n'est pas question de *faire le gladiateur* ni d'user de violence vis-à-vis d'un homme qui d'abord est trop prudent pour s'y prêter, et qui, outre cela, ayant un pouvoir immense, s'en servirait pour vous punir selon sa colère, et le moins qui pourrait vous en arriver serait d'être enchanté pendant mille ans, jusqu'à ce que quelque chevalier errant *né dans le cerveau de quelque romancier* vînt vous délivrer en le *pourfendant*, lui et tous les monstres qui vous serviraient de gardiens. Il serait disgracieux d'être obligé d'attendre votre délivrance de quelque chose d'aussi extravagant ; il vaut mieux prendre un parti plus sage et moins dangereux³³.

Dans ce passage, le propos d'Almaïr vient railler les entreprises héroïques des princes des romans précieux reprises dans les contes classiques, de même que la tradition médiévale qui les imprègne³⁴, en qualifiant, de surcroît, ce type d'épisode « d'extravagant ». C'est donc bel et bien à la féerie des premières conteuses que s'en prennent les auteurs libertins, cette féerie empreinte d'un goût pour l'héroïsme remanié par le courant galant, comme nous l'avons relevé. Toutefois, cette critique du

³³ *Ibid.*, p. 645.

³⁴ Rappelons que *Les chevaliers errants* est précisément le titre de l'un des contes de Mme d'Auneuil.

romanesque féerique invite à observer une autre forme sous laquelle se présente la remise en question du merveilleux classique dans le conte libertin, et qui prend pour cible le traitement de l'amour tel que nous l'avons défini dans les contes de la première vague.

1.3. Du salon au boudoir : l'amour-goût ou le corps amoureux

On l'a vu, l'amour, dans le conte classique, tire son origine de l'amour galant, lui-même héritier contestataire de l'amour précieux des romans héroïques. S'il s'agit d'une forme de l'amour plus légère et qui en rejette les peines et les longueurs, il n'en demeure pas moins que cet amour est toujours respectueux des bienséances, lesquelles s'appuient sur la vertu et la fidélité des amants. Il en va tout autrement dans les contes libertins, où les auteurs assimilent les théories sensualistes de l'amour, qui n'est alors pas distingué des fondements physiologiques dont il procède. Ne l'oublions pas, l'amour, pour les libertins du XVIII^e siècle, naît des sensations, qui sont elles-mêmes à l'origine de toute pensée et de tout sentiment. On porte donc une attention marquée à toutes les manifestations physiques du sentiment amoureux, qui se présente comme un instinct naturel auquel il est inutile de résister, comme en témoigne, entre mille autres, la définition qu'en donne Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique* :

Veux-tu avoir une idée de l'amour ? vois les moineaux de ton jardin ; vois tes pigeons ; contemple le taureau qu'on amène à ta génisse ; regarde ce fier cheval que deux de ses valets conduisent à la cavale paisible qui l'attend, et qui détourne sa queue pour le recevoir ; vois comme ses yeux étincellent ; entends ses hennissements ; contemple ces sauts, ces courbettes, ces oreilles dressées, cette bouche qui s'ouvre avec de petites convulsions, ces narines qui s'enflent,

ce souffle enflammé qui en sort, ces crins qui se relèvent et qui flottent, ce mouvement impétueux dont il s'élance sur l'objet que la nature lui a destiné [...]»³⁵

La succession des différentes manifestations de l'instinct animal que décrit Voltaire ne saurait mieux traduire l'amour tel que l'entendent les auteurs libertins et qui vient contredire l'amour pudique et idéalisé des premiers contes. Raymonde Robert a déjà insisté sur ce renversement d'un thème central au conte de fées et qui fait en sorte que les faveurs se substituent aux déclarations galantes :

Ces textes [les contes licencieux] exploitent largement une situation traditionnelle du roman romanesque et du récit féerique, celle de la découverte de l'amour par des héros, prince ou princesse, tout à fait inexpérimentés. Mais au lieu de la longue description des progrès de la passion amoureuse, cet état d'innocence leur fournit l'occasion d'une analyse de la montée du désir et des circonstances les plus propices à la naissance de la volupté³⁶.

C'est ce type d'amour, rendu particulièrement sensible par l'analyse du désir sexuel et inspiré de la philosophie nouvelle, qui marque d'abord les relations entre les personnages des contes libertins. Ainsi, les rencontres et les rendez-vous entre les amants sont décrits à partir des sensations de chacun qui se déclinent selon une multitude de situations où le désir s'empare des corps. Cahusac en fournit un exemple éloquent dans *Grigri*, où l'on assiste à l'entrevue entre le héros et Ametiste :

[...] elle fixa ses regards sur lui. Il était dans un de ces états d'attendrissement que l'amour sincère peut seul donner, qu'on ne saurait peindre et qu'on n'imagine qu'autant qu'on a une âme capable de les éprouver. Ses regards, son silence, quelques larmes qui s'échappaient de ses yeux, tout exprimait en lui une passion véritable. Le langage le plus tendre est moins persuasif qu'un pareil tableau ; Ametiste en sentit toute la force, l'impression en passa rapidement dans son cœur. Sa rougeur, son trouble, un soupir furent les interprètes de ce qui se passait dans son âme³⁷.

³⁵ Voltaire, François-Marie Arouet dit, *Dictionnaire philosophique de Voltaire, avec des notes par M. Beuchot*, t. 1, Paris, Chez Lequien fils, 1829, p. 265-266.

³⁶ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France*, op. cit., p. 235.

³⁷ Louis de Cahusac, « Grigri » [1739], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 203.

Les sensations que les amants éprouvent, dans cette scène, se rendent visibles sur leur visage, tel un tableau où seraient peints les tourments de leur âme dans toute leur force et leur vérité, alors que les impressions des sens donnent naissance aux idées les plus voluptueuses. Cette vision sensualiste des effets amoureux est également reprise plus loin dans le même récit, lorsque le héros se croit avec Anémone, qui n'est autre que la fée Cicloïde métamorphosée :

La danse finit. Cette troupe agréable se perdit dans les cabinets de jasmin et de chèvrefeuille qui bordaient en berceau ce canal enchanté. « Qu'ils sont heureux, belle Anémone ! » s'écria hors de lui-même le sensible Grigri. Cicloïde ne lui répondit que par un soupir ; ses regards fixés sur les siens étaient remplis de cette langueur séduisante que le trouble des sens produit dans l'âme et qui se peint toujours dans les yeux. Les impressions des objets qui venaient de l'occuper, ses désirs, sa tendresse étaient tracés sur son visage, ils en étaient un tableau animé ; sa bouche, ses yeux, son teint, tous ses traits étaient l'amour, la volupté même³⁸.

Le « sensible Grigri », « cette langueur séduisante que le trouble des sens produit dans l'âme », ces « impressions des objets » qui se « tracent sur son visage », et enfin ce « tableau animé » : tout témoigne dans ce passage de l'emprise d'une philosophie qui ne perçoit le sentiment qu'en tant qu'il naît des perceptions des sens et qui, de ce fait, ne peut que se traduire par une réaction des corps.

À cette façon d'envisager l'amour qui, suivant une perspective sensualiste, devient indissociable de ses manifestations, s'allie une approche matérialiste, notamment présente à l'époque dans nombre de manuscrits clandestins³⁹, et qui fait l'âme de la même matière que le corps. Cette affirmation donne lieu à de nombreuses conjonctures portant sur la nature de l'âme et Mangogul, dans *Les bijoux indiscrets*, émet une première hypothèse à ce sujet en la plaçant à un endroit pour le moins inhabituel :

³⁸ *Ibid.*, p. 225.

³⁹ Voir à ce sujet Miguel Benítez, *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits clandestins de l'âge classique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

Aussi crois-je que le bijou fait faire à une femme cent choses sans qu'elle s'en aperçoive ; et j'ai remarqué dans plus d'une occasion, que telle qui croyait suivre sa tête, obéissait à son bijou. Un grand philosophe plaçait l'âme, la nôtre s'entend, dans la glande pinéale. Si j'en accordais une aux femmes, je sais bien, moi, où je la placerais⁴⁰.

Mirzoza, la favorite du sultan, n'aura pas une idée si éloignée de celle de Mangogul, alors qu'elle situera l'âme dans les pieds :

[...] vos philosophes ont été plus maladroits, que le géographe le plus maladroit ne peut l'être. Ils n'avaient point un vaste empire à lever ; il ne s'agissait point de fixer les limites des quatre parties du monde ; il n'était question que de descendre en eux-mêmes ; et d'y marquer le vrai lieu de leur âme. Cependant ils ont mis l'est à l'ouest, ou le sud au nord. Ils ont prononcé que l'âme est dans la tête, tandis que la plupart des hommes meurent, sans qu'elle ait habité ce séjour, et que sa première résidence est dans les pieds⁴¹.

Ici, la « métaphysique » de Mirzoza, de même que celle de Mangogul, montrent bien l'influence de la pensée matérialiste qui s'oppose tantôt au dogme religieux, qui affirme la spiritualité de l'âme, tantôt aux théories classiques de l'amour, largement tributaire du néoplatonisme. Dans les contes libertins, si l'âme est matière, le sentiment amoureux qui l'habite se fera par conséquent sentir dans ses aspects les plus corporels, comme le donnent à voir les propos de Zulmis dans le conte de Voisenon :

- Ah ! pour moi, dit le prince, à toute heure, à tout instant, soit que je dorme ou que je veille, vous êtes le sujet de mes songes ou de mes pensées. Vous excitez en moi des impressions que je ne connaissais pas ; c'est un tumulte d'idées et de sentiments qui me tourmentent et qui me plaisent ; je m'en demande la cause à moi-même, et je ne la puis comprendre : mais ce que je comprends encore moins, c'est que mon âme, mon esprit et mon cœur, que la fée assure être indépendants du corps, y sont nécessairement liés dans ces instants, et réfléchissent sur lui les effets de tous leurs mouvements⁴².

Dans le conte libertin, les mouvements de l'âme sont donc indissociables de leurs effets physiologiques, ce qui vient modifier l'idéal de l'amour tendre ou galant, qui faisait peu de cas du corps amoureux dans sa recherche du sentiment idéal. Notons toutefois que, ce faisant, les conteurs libertins ne renversent pas tant la conception de l'amour des contes

⁴⁰ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 79.

⁴¹ *Ibid.*, p. 98.

⁴² Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Zulmis et Zelmaïde », *op. cit.*, 296.

classiques qu'ils ne poursuivent l'entreprise de démystification déjà entreprise par les conteuses, qui ramenaient déjà l'amour héroïque à des dimensions plus raisonnables. Dans ce contexte, les conteurs-philosophes en viendront tout naturellement à accorder une place prépondérante aux différentes parties du corps amoureux et aux mouvements qui les animent, ce qui traduit leur volonté de rendre à l'amour sa dimension sensible.

L'une des scènes les plus significatives de cette attention portée au corps, dans lequel l'âme passe tout entière, est peut-être cet épisode de *Gaudriole*, où la princesse retrouve une main appartenant à son amant, dont la fée a éparpillé les divers membres :

Comme il était trop tard pour aller rejoindre cette main au corps de son amant, elle l'emporta dans son appartement et la cacha secrètement dans son lit pour que personne ne pût lui ravir un bien si précieux ; l'asile était sûr et n'était pas si mal imaginé ; la main, je crois, ne demeura pas tranquille : l'histoire se tait sur les événements de cette heureuse nuit⁴³.

Le sous-entendu grivois marque bien ici cette mécanique des corps répondant d'eux-mêmes aux instincts que la nature leur a fournis et qui fait qu'une main voluptueuse peut profiter de l'obscurité de la nuit pour assouvir certains désirs. Plus loin, la fée se livre d'ailleurs à une description plus étendue du rôle de chacun des membres du corps dans les rapports amoureux :

Gaudriole n'était pas fée à s'amuser longtemps d'une jolie tête ; un beau teint, de beaux yeux inspirent bien de l'amour, mais ne le satisfont pas ; chaque partie du corps a ses prérogatives ; l'oreille se laisse charmer par la voix de la personne aimée, les yeux jouissent du bonheur de la contempler, la main peut ajouter au plaisir de la voir. Mais le pouvoir de mettre le comble à nos désirs et de nous plonger dans cette douce ivresse, unique objet de nos vœux les plus ardents, n'est le partage ni de l'oreille, ni des yeux, ni des mains⁴⁴.

Ainsi, si chaque partie du corps a sa fonction, il en est qui sont des plus essentielles ; et l'amour, en se trouvant réduit à ses dimensions les plus physiques, amène les conteurs

⁴³ Anonyme, « Gaudriole », *op. cit.*, p. 439.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 453.

libertins à en représenter les manifestations les plus licencieuses. Tous les sens sont alors sollicités pour inspirer aux amants choisis les désirs les plus passionnés et faire naître ce goût pour la volupté qui les entraîne au plaisir. Il va sans dire qu'une telle conception du désir, qui dicte sa loi à l'esprit et au cœur, ne fait pas grand cas de la fidélité idyllique dont se vantaient les héros des contes classiques ; les contes libertins présentent plutôt les avantages de l'inconstance, qui semble plus conforme aux exigences de la nature.

On le voit, tout comme dans le conte classique, l'amour constitue le thème central des contes libertins, mais son traitement est tout différent, puisqu'à une relation marquée par les bienséances et la fidélité sont substitués des échanges amoureux où se succèdent des plaisirs aussi rapides qu'éphémères. Duclos relève d'ailleurs ce phénomène, que l'on associe volontiers au Paris du XVIII^e siècle, dans ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle* :

Il règne à Paris une certaine indifférence générale qui multiplie les goût passagers, qui tient lieu de liaison, qui fait que personne n'est de trop dans la société, que personne n'y est nécessaire : tout le monde se convient, personne ne se manque. [...] On se recherche peu, on se rencontre avec plaisir ; on s'accueille avec plus de vivacité que de chaleur ; on se perd sans regret, ou même sans y faire attention⁴⁵.

Cette indifférence nécessaire à l'inconstance est d'ailleurs le caractère principal d'une cour singulièrement acquise aux mœurs modernes dans *Grigri* :

L'opinion générale, au reste, était que l'amour ne devait avoir jamais des chaînes, on ne voulait en connaître que les fleurs, un vain instinct de liberté, en séduisant la cour, l'avait assujettie ; la nécessité où étaient le roi et la reine de s'aimer toute leur vie était regardée comme un esclavage effrayant. Un pareil préjugé était le bouclier du cœur des hommes pendant leur jeunesse, tout concourait pour le fortifier et pour lui donner un air de raison. Si par hasard on découvrait à la cour une de ces unions tendres, qu'on se figure faussement ailleurs pouvoir faire seules les délices de la vie, elle était bientôt l'objet de la plaisanterie publique ; les poètes attentifs au bonheur de l'État se hâtaient de la donner en spectacle à la nation, comme un ridicule dangereux, capable d'altérer la pureté des mœurs ou de troubler l'ordre de la société⁴⁶.

⁴⁵ Charles Pinot Duclos, *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Paris, Champion, 2005, p. 102.

⁴⁶ Louis de Cahusac, « Grigri », *op. cit.*, p. 184.

À cet « ailleurs », dans lequel on peut reconnaître le lieu du conte classique, où l'amour fidèle fait seul les « délices de la vie », le conte libertin substitue un royaume où le penchant au plaisir entraîne autant d'objets qui se prêtent tour à tour au jeu de l'amour. De plus, si, dans le conte classique, la réunion des amants et leur mariage marquent le dénouement, dans le conte libertin, en revanche, ce sera plutôt la consommation du mariage ou de l'amour qui caractérisera la fin du récit. C'est pourquoi, dans certains cas, comme dans *Tanzaï*, le mariage survient au début du conte, la réparation du méfait servant plutôt à rendre possible les démonstrations physiques de l'amour que se vouent les personnages. Les méfaits seront donc presque tous d'ordre sexuel et se traduiront souvent par l'impuissance du partenaire masculin, qui prend, du reste, différentes formes. Par exemple, dans *Angola*, le prince réussit à obtenir la main de Luzéide, qu'il épouse rapidement, mais, par malheur, un sort que lui a jeté le jaloux génie Makis le fait tomber dans un profond sommeil à chaque fois qu'il vient près de consommer son union avec la princesse. On rencontre le même type de méfait dans *Tanzaï*, alors que, tour à tour, le prince et la princesse doivent subir des épreuves à caractère sexuel afin de rompre le charme qui les empêche de combler leurs désirs. De fait, *Tanzaï* se trouve affublé d'une écumoire là où la princesse s'attendait à trouver, la nuit de ses noces, « moins, et mieux⁴⁷ », et Nédarné est à son tour victime du mauvais sort, en se voyant « la porte des plaisirs murée⁴⁸ ». Chacun doit alors passer la nuit avec un partenaire merveilleux, la fée Concombre pour *Tanzaï* et le génie Jonquille pour Nédarné. On le voit, le type de méfaits sur lesquels se base tout le schéma narratif des contes vient

⁴⁷ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « *Tanzaï et Nédarné* », *op. cit.*, p. 309.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 342.

subvertir les *topoi* du conte de fées traditionnel, d'autant plus que le dénouement, dans les contes libertins, se fait de façon quelque peu aléatoire, sans modifier l'identité du héros ni sa situation sociale.

Dans le conte classique, le héros, après avoir surmonté les épreuves menant à la réparation du méfait, se voit transformé, tantôt par une métamorphose qui lui rend beauté ou esprit, tantôt par un mariage qui lui permet d'accéder à un rang social plus élevé. Dans le conte libertin, au contraire, les héros ne se trouvent, à la fin du récit, ni plus beaux, ni plus spirituels et leur situation demeure la même qu'au début du conte, la possibilité de jouir des plaisirs charnels en plus. Or, une telle vision de l'amour, en poussant aux limites l'euphémisation galante des premières conteuses, présente une nouvelle façon d'envisager les relations sociales. Si les conteuses de la première vague se permettent quelques remarques à ce sujet, par ailleurs inspirées des moralistes classiques, les conteurs libertins, en revanche, reprennent de manière plus exaltée leurs prétentions morales, mais en les appliquant cette fois à l'étude des mœurs de la société de cour.

2. La critique libertine : l'homme, le roi et Dieu

2.1. Critique sociale et analyse des mœurs

Les conteurs libertins, bien qu'ils ne rejettent en aucune façon le goût du plaisir narratif qu'avaient cultivé les premières conteuses, accordent une place nouvelle à la vocation didactique et pédagogique du conte, ambition qui se fera sentir dans plusieurs domaines :

Tout obscènes qu'ils soient en réalité, les textes les plus directement engagés dans les plaisanteries grivoises ne sont pratiquement jamais dépourvus d'un arrière-plan plus sérieux ; une forme de morale s'y dessine qui s'exprime la plupart du temps dans la description satirique des défauts de certains personnages représentatifs, mais qui peut aussi revêtir l'aspect de théories développées vigoureusement⁴⁹.

Cette morale prend d'abord la forme d'une satire des mœurs, à laquelle s'adonnent les conteurs libertins, qui dénoncent l'artificialité des relations amoureuses et sociales mises en scène et encouragées par la théâtralisation des conduites au sein de la société de cour. De fait, les conteurs libertins « [...] abandonnent le caractère intemporel du conte, les auteurs y prennent des positions religieuses ou politiques, y font une véritable satire sociale : par le biais d'une théâtralisation outrée, il y dénoncent les masques et faux-semblants d'une société mondaine factice, et les risques du travestissement et de la fausseté⁵⁰ ». Les conteurs déplacent ainsi le propos à caractère universel des moralistes classiques en l'appliquant à une forme de sociabilité déterminée dans le temps et l'espace, celle de la société de cour d'Ancien Régime, en greffant « sur cette forme primitive de récit et d'enseignement une autre manière de considérer la morale, non comme une série de règles, mais comme un portrait des mœurs et une analyse du cœur et des conduites⁵¹ ». La Cour, telle que la décrivent les auteurs libertins, est alors perçue comme le lieu de toutes les corruptions et de toutes les tromperies, comme un espace où s'affirment pleinement les desseins intéressés de courtisans se prenant au jeu de la comédie mondaine.

⁴⁹ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France*, op. cit., p. 239.

⁵⁰ Catherine Ramond, « Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 349.

⁵¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 117.

On l'a souvent relevé, les relations sociales sont marquées, dans un mode de vie curial, par une représentation continuelle de soi, où la défense de ses intérêts invite chacun à cacher ses intentions et ses passions, tout en devinant celles de l'autre⁵². Cette société des masques où l'homme voile ses véritables désirs sous une apparence de vertu est précisément celle que visent les conteurs libertins, qui se plaisent à dénoncer l'incongruité qui existe entre les sentiments profonds et naturels des hommes et les mises en scène auxquelles ils se prêtent afin de les accorder avec les bienséances que le monde exige. Dans les contes libertins, la cible privilégiée des attaques critiques des auteurs sera bien entendu l'amour et les mascarades auxquelles il donne lieu. On l'a vu, l'amour libertin tend à se soumettre aux lois de la nature, et intègre de manière privilégiée ses manifestations les plus physiologiques. Or, une telle conception de l'amour ne peut se développer sans médiation dans un système comme celui de la Cour d'Ancien Régime, où les bienséances règlent les relations sociales. Il s'agit donc de masquer ces amours sensuelles par des codes sociaux convenus, qui se présentent comme une série de gestes et de discours prenant l'apparence de la pudeur. Les relations humaines sont également intégrées à ce système général de représentation propre à la société curiale, où « tout [a] sa forme, et [où] l'amour y [est] soumis, comme le lever du roi⁵³ ». Ainsi, le manège amoureux a son code et son mode de fonctionnement précis, dont chacun doit respecter les étapes. La séduction se fait selon les règles établies par les gens du monde, qui se trouvent à jouer le rôle d'amoureux alors qu'ils ne revendiquent que celui d'amants. Autrement dit, il faut feindre l'amour, si l'on veut en obtenir les bénéfices. C'est cette comédie en mots et en actes que cherchent à la fois à représenter et

⁵² Voir notamment Norbert Élias, *La société de cour*, Paris, Champs Flammarion, 1985.

⁵³ Philip Stewart, *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 59.

à démasquer les conteurs libertins en mettant au jour les ficelles de ce spectacle de cour. Avant eux, Marivaux avait d'ailleurs bien fait ce rapprochement entre la représentation sociale et les illusions théâtrales dans la première feuille du *Spectateur français*, alors qu'il rapporte cet incident survenu lorsqu'il allait récupérer un gant chez la jeune fille qu'il convoitait :

Un jour qu'à la campagne je venais de la quitter, un gant que j'avais oublié fit que je retournai sur mes pas pour l'aller chercher ; j'aperçus la belle de loin, qui se regardait dans un miroir, et je remarquai, à mon grand étonnement, qu'elle s'y représentait à elle-même dans tous les sens où durant notre entretien j'avais vu son visage ; et il se trouvait que ses airs de physionomie que j'avais cru si naïfs n'étaient, à les bien nommer, que des tours de gibecière ; [...] je l'avais crue naturelle et ne l'avais aimée que sur ce pied-là ; de sorte que mon amour cessa tout d'un coup, comme si mon coeur ne s'était attendri que sous condition. Elle m'aperçut à son tour dans son miroir, et rougit. Pour moi, j'entrai en riant, et ramassant mon gant : Ah ! Mademoiselle, je vous demande pardon, lui dis-je, d'avoir mis jusqu'ici sur le compte de la nature des appas dont tout l'honneur n'est dû qu'à votre industrie. Qu'est-ce que c'est ? que signifie ce discours ? me répondit-elle. Vous parlerai-je plus franchement ? lui dis-je, je viens de voir les machines de l'Opéra. Il me divertira toujours, mais il me touchera moins⁵⁴.

Ce sont précisément ces machines que tentent de mettre en évidence les conteurs libertins, et la première cible de leurs attaques sera ce langage amoureux vide de sens dont se servent les gens du monde. C'est ce jargon d'apparat, faux et corrompu que dénoncent La Morlière dans *Angola* et Cahusac dans *Grigri*, où l'italique sert à marquer, dans de nombreux passages, ces précieuses expressions de convenance, néologismes à la mode dont se servent les mondains dans leur désir de se mettre en scène⁵⁵. Aussi chacun dispose-t-il d'une réplique apprêtée pour chaque occasion où la séduction entre en jeu. Dans un tel contexte, l'éducation du héros n'a plus pour objet l'art de régner, mais celui d'aimer, tel qu'il se pratique à la cour, selon les codes de l'amour et de la bonne

⁵⁴Pierre Carlet de Chamblain de, « Le Spectateur français. Première feuille » [1721], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot, éd., *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969, p. 118.

⁵⁵En voici quelques exemples : « voilà qui est d'une *perfidie* horrible », « En vérité, vous êtes *au mieux* », « je suis, je vous jure, *le garçon de France le plus respectueux* » (Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « *Angola* », *op. cit.*, p. 535, 536, 537) ; « il était *d'un liant* », « il avait des manchettes du *dernier beau* » (Louis de Cahusac, « *Grigri* », *op. cit.*, p. 187-188).

compagnie, où il s'agit de savoir reconnaître ce type de langage convenu et de s'en servir à propos.

Dans cette critique sociale à laquelle se livrent les conteurs libertins, on peut déceler une certaine forme de continuité qu'ils établissent avec le conte classique. On l'a vu, le conte de fées de la première vague se plaît à réinvestir le langage amoureux de la préciosité, même si, dans les faits, les héros des contes adoptent davantage une attitude galante et n'y accordent plus tout le crédit qu'il avait auparavant. Le conte libertin, pour sa part, opère une rupture complète avec ce code précieux, accusé d'assujettir et de contredire les instincts de la nature, et qui condamne l'homme à ne paraître que masqué : « Le langage du sentiment n'est que le masque de celui du corps, dès lors que les sens l'emportent sur le cœur⁵⁶ ». Le langage amoureux de la cour ne sera alors plus perçu que comme une « rhétorique vide, un assemblage de clichés⁵⁷ ». Le discours précieux se trouve donc systématiquement raillé dans les contes libertins, les auteurs cherchant à mettre au jour le préjugé social voulant que la vertu ne soit pas simplement le voile dont se couvre une nature ardente. C'est ce qui explique certains malentendus entre les personnages, notamment dans *Zulmis et Zelmaïde* :

Zulmis, après plusieurs preuves de sa façon de penser, en fut réduit aux simples assurances. Il jura à Zelmaïde qu'il l'aimerait toujours, et commença à devenir beau parleur ; mais Zelmaïde ignorait encore que les protestations d'amour ne sont que des ressources, et qu'il n'y a que les faits qui soient de vrais serments⁵⁸.

L'attention portée aux faits et le doute dont font l'objet les discours marquent bien ici l'ascendant qu'exerce un sensualisme, qui, au même moment, triomphe dans la pensée

⁵⁶ Anne-Marie Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, 1998, p. 19.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁸ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Zulmis et Zelmaïde », *op. cit.*, p. 301.

philosophique. Les nouveaux venus dans le monde, tels Zelmaïde ou Angola, doivent par conséquent être instruits « de la façon de traiter de l'amour à la cour », afin « d'éviter les longueurs fades et plates qui étaient confinées dans le fond des provinces⁵⁹ ». Ce sont précisément ces « longueurs fades et plates » passées de mode qui sont dénoncées comme autant de stratagèmes mensongers ne servant qu'à envelopper les désirs d'un voile de décence, au détriment du langage qu'inspirent les sensations. Aussi, dans *Tanzaï*, le langage du corps reprend-il ses prérogatives sur celui des coquettes et des petits-maîtres, alors que le prince se trouve avec Néadarné : « Demeuré seul avec elle, il n'en fut d'abord que plus timide ; longtemps ses yeux seuls parlèrent de son amour, et la Princesse les entendit mieux qu'elle n'aurait entendu ces discours impertinents et fades, que la sottise des hommes et la coquetterie des femmes ont depuis imaginés⁶⁰ ». Diderot marque à son tour la même distance entre les mouvements réels du cœur et la fausseté du langage mondain dans *Les bijoux indiscrets*, alors que Sélim rapporte son aventure avec Cydalise qu'il cherchait à conquérir :

J'eus beau lui jurer que je ressentais la passion la plus vraie, que mon bonheur était entre ses mains, et que son indifférence allait empoisonner le reste de ma vie. « Jargon, me dit-elle, pur jargon. Ou ne pensez plus à moi, ou ne me croyez pas assez étourdie pour donner dans des protestations usées. Ce que vous venez de me dire là, tout le monde le dit sans le penser, et tout le monde l'écoute sans le croire »⁶¹.

Ici, remarquons que ce « jargon » que Cydalise dénonce comme une pure formalité, loin de représenter des désirs véritables, tient son origine, du moins en partie, des romans précieux dont les premières conteuses avaient repris le ton. Ce rapprochement est effectué par Mangogul plus loin dans le même conte, lors d'une conversation qu'il tient avec la sultane dans le jardin :

⁵⁹ Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « Angola », *op. cit.*, p. 573.

⁶⁰ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », *op. cit.*, p. 282-283.

⁶¹ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 188.

En s'y acheminant, Mangogul jeta la conversation sur les raisons qu'on a d'aimer. Mirzoza, montée sur les grands principes et entêtée d'idées de vertu qui ne convenaient assurément ni à son rang, ni à sa figure, ni à son âge, soutenait que très souvent on aimait pour aimer, et que des liaisons commencées par le rapport des caractères, soutenues par l'estime, et cimentées par la confiance, duraient très longtemps et très constamment, sans qu'un amant prétendît à des faveurs, ni qu'une femme fût tentée d'en accorder. « Voilà, madame, répondit le sultan, comme les romans vous ont gâtée. Vous avez vu là des héros respectueux et des princesses vertueuses jusqu'à la sottise, et vous n'avez pas pensé que ces êtres n'ont jamais existé que dans la tête des auteurs. [...] – Gageriez-vous, interrompit la sultane, que la délicatesse des sentiments est une chimère, et que, sans l'espoir de jouir, il n'y aurait pas un grain d'amour dans le monde ? En vérité, il faudrait que vous eussiez bien mauvaise opinion du cœur humain. – Aussi fais-je, reprit Mangogul ; nos vertus ne sont pas plus désintéressées que nos vices. Le brave poursuit la gloire en s'exposant à des dangers ; le lâche aime le repos et la vie, et l'amant veut jouir⁶².

Mangogul, se faisant le porte-parole de la philosophie sensualiste, rend ici l'entraînement au plaisir dans toute sa réalité ; au contraire des amants héroïques que proposaient les anciens romans encore prisés du temps des premiers contes de fées, l'amant moderne « veut jouir ». Dans le conte libertin, « [l]e langage devient alors pur prétexte, et l'ironie du romancier consiste à souligner le décalage entre le formalisme excessif d'un discours stéréotypé et la réalité du désir⁶³ ». Ne subsiste, une fois la fausseté de la vertu dévoilée, que la vérité des sensations. Des scènes conçues à la manière de celles que l'on vient d'évoquer servent par conséquent aux auteurs à dénoncer l'hypocrisie régnant à la Cour, où la fausse modestie et la pudeur simulée traduites dans un langage vide de sens n'ont pour seule fonction que de masquer des désirs jugés répréhensibles. Cette ambition des conteurs libertins à découvrir la vérité derrière les illusions rend sensible une critique perçante, mais néanmoins amusante, des rites mondains de sociabilité, qui va éclater avec encore plus de véhémence lorsqu'elle se dirigera sur les personnages les plus représentatifs d'une telle mise en scène : le petit-maître et la coquette.

⁶² *Ibid.*, p. 213.

⁶³ Anne-Marie Paillet-Guth, *Ironie et paradoxe*, op. cit., p. 17.

Ces deux types sociaux et romanesques sont, de fait, d'autant plus raillés qu'ils recherchent un plaisir qui n'est pas toujours dicté par les sens, mais plutôt par l'intérêt ou l'amour-propre, ces deux vices décriés par les moralistes classiques. Cahusac fait, du reste, de ces deux caractères les types dominants de la Cour dans le conte de *Grigri* :

Ainsi les filles de qualité étaient élevées dans la plus raffinée coquetterie (on savait par expérience à la cour de Biribi que la fureur de plaire émousse toujours le sentiment) [...] Sans que l'amour eût jamais effleuré leur âme, elles avaient joui de tous ses avantages, elles s'étaient enivrées de ses plaisirs, elles croyaient le connaître, le vantaient, le regardaient comme le dieu tutélaire de leur vie ; elles comptaient bientôt trente ans sans les avouer, et il était cependant prouvé qu'elles n'avaient jamais aimé qu'elles-mêmes. Les hommes de la cour naissaient presque tous petits-mâtres. [...] dès l'âge le plus tendre, ils ne connaissaient, ne désiraient, ne cherchaient que l'écorce du plaisir. Dans l'île entière, on aurait trouvé à peine deux de ces engagements solides formés par le rapport d'humeurs et soutenus par l'estime mutuelle ; cela n'empêchait pas que tout le monde fût arrangé. On se plaçait suivant les circonstances. Les jeunes gens passaient leur vie à lorgner, à médire, à se brouiller, à se revoir, à jouer le bonheur⁶⁴.

Ces coquettes et petits-mâtres, ces « libertins dont la seule ambition est de se faire admirer par les dames puis de les séduire par vanité⁶⁵ », passant leur vie à « se jouer le bonheur », mettent ici en évidence le spectacle de l'amour tel qu'il se joue à la cour et qui ne rend pas plus que l'idéalisation romanesque la vérité des désirs. Si, ici, les minauderies de la coquette cachent en fait un amour-propre qui vient supplanter les mouvements naturels du cœur, la façon dont celle-ci traitera l'amour sera également dénoncée par les auteurs libertins. Ainsi, dans *Les bijoux indiscrets*, Diderot nous présente Manille, une jeune femme contrainte de payer ses dettes de jeu avec les ressources que lui offre son bijou, petit manège qui continuera tant que Turcarès aura de quoi l'entretenir, comme le rapporte ce bijou parlant : « La sottise de posséder un bijou titré piqua Turcarès : il s'offrit de fournir au jeu de ma maîtresse, à condition que je servais à ses plaisirs : ce fut aussitôt une affaire arrangée⁶⁶ ». La jeune femme

⁶⁴ Louis de Cahusac, « Grigri », *op. cit.*, p. 183.

⁶⁵ Philippe Laroche, *Petits-mâtres et roués*, *op. cit.*, p. 3.

⁶⁶ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 33.

recommencera d'ailleurs le même tour avec autant de bramines et de financiers qu'il lui sera nécessaire. On le voit, l'intérêt et l'amour-propre président à ce commerce qui vient, tout comme la mise en scène précieuse, contredire les lois de la nature en les réduisant à un échange mercantile. Dans *Angola*, on retrouve le même type de commentaire à propos des femmes, dans un dialogue entre le prince et Almaïr :

Mais non, dit le prince d'un air distrait, Zobéide me plaît fort, et je ne vois pas que je puisse rien faire de mieux que de la garder. Après tout, dit-il, je ne crois pas qu'on soit absolument maître des mouvements de son cœur ; et s'il se refusait à un certain point, je me verrais obligé *de finir cette affaire avec décence*, mais je ne vois cela que dans l'éloignement. – Et moi je le prévois et je l'attends, dit Almaïr : je regarde les jolies femmes comme *des effets qui sont dans le commerce*, et où chacun peut prétendre⁶⁷.

La critique à laquelle se livrent les conteurs du jeu mondain de l'amour, qui dissimule la réalité des désirs, est encore plus véhémence lorsque ce ne sont pas ces mêmes désirs qui dictent les rapports, mais le simple intérêt, ici financier, qui ne s'accorde pas toujours avec l'autorité des sens. *Bi-Bi* de Chevrier présente sans doute la critique la plus explicite de ce commerce des corps, lorsque la fée Hagara, après avoir offert à Osaco un don qui le portait toujours à « amasser de l'argent⁶⁸ », vient nuancer ce même don par sa malignité : « Par la vertu d'une baguette magique, elle attacha au jeune Osaco un talisman dont le funeste effet était tel que chaque fois qu'Osaco verrait une femme par intérêt, il perdrait pour l'occurrence les avantages les plus précieux de la nature⁶⁹ ». Et le narrateur de s'exclamer : « Si ce talisman était passé en France, combien de fortunes manquées ! Que de vieilles à plaindre ! Que de maris tranquilles !⁷⁰ ». Dans cette scène, l'intervention du narrateur rend évidente la critique sociale à laquelle l'auteur se livre, et qui vise à mettre au jour les ressorts de l'intérêt auxquels se trouvent soumis les sens. Le

⁶⁷ Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « *Angola* », *op. cit.*, p. 604.

⁶⁸ François-Antoine Chevrier, « *Bi-Bi* », *op. cit.*, p. 484.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ *Id.*

conte de fées libertin, loin de s'inscrire dans une intemporalité merveilleuse, prend donc place dans la France d'Ancien Régime, en se faisant porteur d'une critique de la cour française. Or, on s'en doute, les attaques des auteurs libertins n'allaient pas se borner aux mœurs de leurs contemporains, et les contes seront bientôt le théâtre d'une dénonciation des excès du système politique en place, où seront décriés l'absolutisme monarchique et le despotisme des rois.

2.2. Critique politique : la tyrannie des fées et des sultans

Si, dans les contes de fées classiques, on retrouve de nombreuses allusions directes ou voilées à Louis XIV, au duc de Bourgogne ou à Marie-Adélaïde de Savoie, celles-ci prennent toujours la forme de l'éloge⁷¹. En revanche, dans le conte libertin, les références au roi de France ou aux Grands de la cour se traduiront, dans les plus petites circonstances, par une attitude de dérision, dans les plus importantes, par une critique acerbe. « Les contes de la fin du siècle précédent faisaient l'éloge du pouvoir. Ceux du XVIII^e siècle semblent vouloir le déstabiliser⁷² », nous rappelle Marie Vorilhon. La féerie du milieu du siècle offrait d'ailleurs un cadre idéal dans lequel pouvait s'accomplir la critique politique du temps, puisqu'elle présentait une double forme de déplacement. De fait, l'univers merveilleux que les contes mettent en scène fournit la

⁷¹ Voir entre autres *Tourbillon* et *La puissance d'amour* de Mlle de La Force, *La tyrannie des fées détruite* de Mme d'Auneuil et *La biche au bois* de Mme d'Aulnoy. Raymonde Robert nomme d'ailleurs ce phénomène « l'idylle de la féerie et du pouvoir » (*Le conte de fées littéraire en France, op. cit.*, p. 243 et suiv.)

⁷² Marie Vorilhon, « Les leçons des Lumières de Mlle de Lubert », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 353.

distance nécessaire qui permet à la critique de s'avancer masquée, les fées offrant, d'emblée, un univers qui est le plus éloigné possible du monde réel. À cette première distance narrative s'en ajoute bientôt une seconde, rendue possible par le développement et la vogue du conte oriental depuis *Les mille et une nuits*. Plusieurs conteurs libertins, tel Crébillon, Voisenon et Diderot, reprennent en effet un décor oriental de pacotille, dissimulant bien légèrement la France du XVIII^e siècle. Ainsi, on retrouve autant de sultans et de bramines, sous la figure desquels le lecteur reconnaît facilement le roi et les membres du clergé. Par cette deuxième forme d'écart, les auteurs libertins posent un regard acéré sur la situation politique sous l'Ancien Régime, en reprenant le procédé investi par Montesquieu dans les *Lettres persanes*. L'Orient romanesque repris par les conteurs a d'ailleurs l'avantage de fournir un parallèle intéressant, en présentant une forme de despotisme poussée à l'extrême, comme le remarque Michel Delon :

La matière d'Orient, nourrie par *Les Mille et une nuits*, permet des parallèles entre despotisme politique et sexuel. Le sultan règne sur son sérail [...] Des *Lettres Persanes* de Montesquieu qui critique l'absolutisme de Louis XIV aux *Bijoux Indiscrets* de Diderot qui vise son successeur, la thématique libertine est une forme de la satire politique⁷³.

Le conte des *bijoux indiscrets* offre, effectivement, un premier exemple de pouvoir arbitraire, l'intérêt du sultan primant sur celui de ses sujets, alors que Mangogul s'obstine à faire usage de l'anneau que lui a offert le génie Cucufa et qui a le pouvoir de faire parler les bijoux des femmes :

Cela est désolant, répondit Mangogul ; mais que pensez-vous de mon secret ? – Prince, lui dit la favorite, je persiste à le tenir pour diabolique. Il vous amusera sans doute ; mais cet amusement aura des suites funestes. Vous allez jeter le trouble dans toutes les maisons, détromper des maris, désespérer des amants, perdre des femmes, déshonorer des filles, et faire cent autres vacarmes. Ah ! Prince, je vous conjure... – Eh ! Jour de Dieu, dit Mangogul, vous moralisez comme Nicole ! Je voudrais bien savoir à propos de quoi l'intérêt de votre prochain vous touche aujourd'hui si vivement. Non, madame, non, je conserverai mon anneau. Et que m'importent à

⁷³ Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, p. 39.

moi ces maris détrompés, ces amants désespérés, ces femmes perdues, ces filles déshonorées, pourvu que je m'amuse ? Suis-je donc sultan pour rien ?⁷⁴

Si la critique du despotisme politique se présente ici de façon générale par la dénonciation des caprices des rois, plus loin, c'est précisément le règne de Louis XIV qui est pris pour cible dans le discours du courtisan Sélim, le Roi-Soleil étant représenté sous les traits de Kanoglou :

Madame, continua Sélim, nous avons passé la nuit à un bal masqué dans les grands salons du sérail, lorsque le génie Cucufa, protecteur déclaré de la famille régnante, nous apparut, et nous ordonna d'aller coucher, et de dormir vingt-quatre heures de suite. On obéit, et ce terme expiré, le sérail se trouva transformé en une vaste et magnifique galerie de pantins. On voyait, à l'un des bouts, Kanoglou sur son trône ; une longue ficelle usée lui descendait entre les jambes, une vieille fée décrépète l'agitait sans cesse, et d'un coup de poignet, mettait en mouvement une multitude de pantins subalternes, auxquels répondaient des fils imperceptibles et déliés qui partaient des doigts et des orteils de Kanoglou. Elle tirait, et à l'instant le sénéchal dressait et scellait des édits ruineux, ou prononçait, à la louange de la fée, un éloge que son secrétaire lui soufflait ; le ministre de la guerre envoyait à l'armée des allumettes ; le surintendant des finances bâtissait des maisons, et laissait mourir de faim des soldats ; ainsi des autres pantins⁷⁵.

Ici, le passage se lit comme l'allégorie de l'emprise qu'exerça Mme de Maintenon sur Louis XIV, qu'elle maniait tel un « pantin », tant et si bien qu'à ce ressort caché de décisions aussi arbitraires qu'injustes répondait la passion d'un roi laissant libre cours aux extravagances d'une favorite. Ces deux extraits traduisent donc une certaine critique de l'arbitraire de pouvoir royal, dont les décisions ne correspondent qu'à des caprices personnels dans lesquels sont oubliés les intérêts du royaume. Au reste, les contes libertins ne sont pas toujours des récits à clés et la critique s'exprime alors par un silence qui n'en demeure pas moins tout aussi éloquent, comme on le voit dans ce passage de *Grigri*, où l'auteur présente une lacune du manuscrit lors d'une réflexion d'Ametiste découvrant les vices du pouvoir :

Cette découverte émut le cœur de la tendre Ametiste, elle fut pénétrée en voyant cet injuste partage du bonheur, et elle se proposa dès lors de réformer, quand elle prendrait les rênes de

⁷⁴ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 201-202.

l'État, un abus aussi déshonorant que bizarre. En portant plus loin ses vues, elle vit à découvert cette machine immense qu'on appelle le gouvernement, tous ses ressorts, ses défauts, ses abus, ses vices.....

Dans cet endroit, il y a dans les manuscrits sur lesquels on a traduit cette histoire une lacune de plus de cent pages ; on n'a point cherché à suppléer à ce qui manque, on aurait eu sûrement le malheur d'ennuyer et peut-être de déplaire, sans jouir de l'avantage d'instruire⁷⁶.

Dans cet extrait, le silence volontaire du conteur quant aux vices de l'État n'empêche pas la critique de s'y faire sentir d'une manière forte, en laissant place à l'interprétation du lecteur. Toutefois, bien que la lacune soit sans doute une manière pour Cahusac d'éviter la censure et l'arrestation qui s'ensuit fréquemment, il n'en demeure pas moins que ce procédé rhétorique témoigne surtout de l'ambiguïté entourant la pensée politique des auteurs libertins du premier XVIII^e siècle. De fait, ceux-ci, s'ils se plaisent à critiquer le pouvoir en place, ne proposent pas de programme politique précis. Il s'agit d'abord de remettre en doute les institutions établies plutôt que de suggérer des réformes politiques et sociales, alors que les passages tels que celui tiré du conte de Cahusac « obéissent à une politique qui rappelle davantage le scepticisme du libertinage érudit du XVII^e siècle que le militantisme des Lumières finissantes⁷⁷ ».

À ce premier type d'analogie où la critique politique emprunte ses allégories et ses figures à l'Orient, en assimilant le despotisme des sultans à celui des rois de France, s'en ajoute bientôt un second, où la tyrannie du pouvoir royal est mise en scène par le personnage de la fée. En effet, « fondé sur les pouvoirs illimités des fées et des intervenants merveilleux, montrant des héros dotés d'une puissance surhumaine, le conte de fées fournit une analogie possible de l'absolutisme qui, dans la pensée politique et la

⁷⁶ Louis de Cahusac, « Grigri », *op. cit.*, p. 249.

⁷⁷ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 237.

pratique étatique s'impose à la France des XVII^e et XVIII^e siècles⁷⁸ ». Le pouvoir absolu que la fée détient équivaut donc à celui du roi, qui gouverne la France comme la fée les royaumes enchantés. Le règne de Louis XIV qui avait marqué l'apogée d'un absolutisme monarchique, qui se poursuit d'ailleurs sous Louis XV, offrait pour le public du XVIII^e siècle, la représentation idéale d'un pouvoir despotique s'apparentant à celui des fées des contes. Crébillon fils utilise d'abord ce type de comparaison dans un but subversif en mettant à profit le discours propre au conte de fées, puisque « l'arbitraire qui y règne peut servir de métaphore à celui des monarques réels⁷⁹ ». Aussi le pouvoir capricieux et illimité des personnages féeriques donne-t-il lieu à une première réflexion générale sur l'absolutisme dans *Tanzaï* :

En ce temps-là les Fées gouvernaient l'univers. On n'ignore pas que ces intelligences consultant plus le caprice que la raison, en devaient assez mal régler la conduite. Il est rare qu'on n'abuse pas d'un pouvoir sans bornes ; et quiconque peut faire tout ce qui lui plaît, ne détermine pas toujours ses volontés sur la justice⁸⁰.

La généralité du propos du narrateur dans ce passage, bien qu'il participe d'une réflexion sur le personnage de la fée, est facilement applicable pour le lecteur du XVIII^e siècle au régime politique qui est en place en France et qui permet ces abus que dénonce Crébillon. On pourrait toutefois avancer ici le fait que quelques contes de la première vague présentaient parfois une certaine forme de critique du pouvoir féerique. Or, si, par exemple, dans le conte *La tyrannie des fées détruite* de Mme D'Auneuil, la conteuse donne libre cours à une critique du pouvoir arbitraire des fées, c'est parce que celui-ci doit céder le pas au pouvoir du roi de France, seul maître de l'univers. D'ailleurs, la

⁷⁸ Jean-Paul Sermain, « Le fantasme de l'absolutisme dans le conte de fées au XVIII^e siècle. Fénelon, Galland, Crébillon, Diderot, Beckford », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 75.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁸⁰ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », *op. cit.*, p. 275.

punition des fées qui abusent de leur pouvoir est d'être contraintes de travailler à la machine de Marly, mécanisme permettant d'acheminer l'eau de la Seine vers Versailles. La déstabilisation du pouvoir féerique n'est donc alors nullement associée à une critique de la monarchie française, au contraire du conte libertin où toute forme de pouvoir absolu ne peut subsister. Cette remise en question des instances de pouvoir, dont témoigne la critique politique à laquelle se livrent les conteurs libertins, allait d'ailleurs prendre rapidement pour objet une seconde institution despotique : l'Église.

2.3. Critique religieuse : abus et supercheries

La critique de l'Église et du clergé, on l'a vu, constitue l'un des socles du libertinage érudit du XVII^e siècle. Celle-ci se poursuit de façon marquée au siècle suivant, avec l'avènement de la critique philosophique qui trouve à s'accomplir dans le projet des Lumières. De fait, les croyances religieuses sont désormais perçues comme autant de constructions destinées à asservir les peuples, ce que mettent en évidence les contes libertins :

La religion apparaît dans *Tanzaï* comme une imposture organisée par les prêtres et les rois aux dépens du peuple : les rois ont besoin d'une religion qui maintienne les peuples dans l'obéissance, les prélats s'en tiennent à leurs privilèges temporels et laissent à un pape indécis le soin de fixer une doctrine dont ils n'ont cure⁸¹.

À cette dénonciation du despotisme politique allié au pouvoir religieux s'ajoutent ensuite des considérations sur la relativité des croyances religieuses, qui vient démentir leur prétention à l'universalité. Cette remise en question des dogmes est rendue sensible

⁸¹ Jean Sgard, « *Tanzaï* et *Néadarnée*, histoire japonaise », « Introduction », dans *Œuvres complètes de Claude Crébillon*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 252.

notamment par les querelles religieuses qui déchirent l'Église catholique et qui s'étaient intensifiées au XVII^e siècle, atteignant alors une véhémence rarement égalée. Les conteurs libertins reprennent alors ces épisodes peu reluisants de l'histoire chrétienne dans leurs récits, en travestissant souvent le clergé sous des traits orientaux. L'exemple le plus probant est sans aucun doute celui que Crébillon fils donne à voir dans *Tanzaï* et *Néadarné*, où il propose une allégorie de la Bulle Unigenitus. Rappelons que cette dernière désignait une Constitution extorquée par le roi au pape Clément XI en 1713 et grâce à laquelle Louis XIV souhaitait forcer le clergé à se soumettre à l'orthodoxie. La Bulle avait comme origine la condamnation de cent une propositions reconnues comme hérétiques dans les *Réflexions sur le Nouveau Testament* du père Quesnel et visait à unifier le clergé sous un dogme commun. Elle fut proclamée loi du royaume de France en 1730 malgré l'opposition du parlement de Paris. Or, comme le note Jean Sgard, « sur son sens, personne ne s'entend, mais il faut obéir ; l'arbitraire royal est flagrant⁸² ». La reprise de cet épisode de l'histoire de France par Crébillon a par conséquent un double motif : elle sert à dénoncer à la fois la soumission du clergé à l'État et l'insignifiance des querelles religieuses, en mettant en évidence la relativité des croyances. Dans *Tanzaï*, la Bulle est présentée sous la forme d'une écumoire, que le Prince doit faire lécher au Grand-Prêtre, sous peine de devoir affronter plusieurs malheurs, puisqu'il a ignoré l'interdiction de se marier avant ses vingt ans. La fée prévient alors les époux de la conduite à adopter afin d'éviter les malheurs qui les guettent :

Le jour de vos noces, vous trouverez auprès du Temple une petite vieille ; saisissez-vous-en, et quelque résistance qu'elle vous fasse, de quelque prière qu'elle use, enfoncez-lui sans pitié le manche de cette écumoire dans la bouche. [...] Dans l'instant que vous aurez retiré le manche de la bouche de cette vieille, vous irez le porter au Grand-Prêtre, à qui vous ferez la même chose.

⁸² *Ibid.*, p. 248.

[...] Mais, de bonne foi, dit Tanzaï, croyez-vous qu'un homme à qui l'on fera une pareille proposition, puisse l'accepter ? Ce manche est d'une grosseur si monstrueuse [...] ⁸³

Effectivement, la Bulle semblait difficile à avaler pour un clergé proche du jansénisme qui y voyait une atteinte à ses prérogatives et le triomphe des intrigues des Jésuites. La réaction du Grand-Prêtre Saugrenutio à l'annonce de « l'épreuve de l'écumoire » témoigne d'ailleurs bien de cette réticence du clergé à accepter une telle Constitution :

Allons, lui dit-il, que votre Révérence se dépêche, tout dépend de sa diligence. Quoi ? dit Saugrenutio. Je dis, répliqua le Prince, que votre Révérence doit avaler ce manche. Avaler ce manche ! dit le Prêtre : Moi ! Un Pontife ! Vous n'avez pas espéré, sans doute, que j'accepterais cette proposition. Je vous assure que si, reprit Tanzaï, et j'ai assez compté sur vous pour croire que vous ne désobéiriez pas quand vous sauriez que mon bonheur est attaché à cette cérémonie ; j'attendais de vous plus de complaisance ⁸⁴.

Notons ici que l'allégorie devient de plus en plus transparente, notamment avec la mention de la « proposition ». Aussi le roman de Crébillon se présente-t-il comme un récit à clés et les contemporains, de même que les critiques d'aujourd'hui, ont immédiatement associé le personnage de Saugrenutio au cardinal de Rohan, qui avait été prompt à se rallier au roi et à accepter la Bulle, en échange du poste de Grand Aumônier de France, analogie que rappelle Jean Sgard : « Plus que Noailles, personnage grave et sincèrement janséniste, Rohan correspond au personnage de Saugrenutio, illustration parfaite de ce haut clergé politique, opportuniste, peu religieux, qui a longtemps scandalisé les jansénistes ⁸⁵ ». La rapide soumission du cardinal a d'ailleurs inspiré ce passage à Crébillon, qui y rapporte l'accommodement qui mit fin aux péripéties liées à l'écumoire :

Pendant l'absence du Prince, les choses avaient changé de face, le Patriarche était mort. Le Grand-Prêtre aspirait secrètement à cette dignité, mais comme elle dépendait entièrement du Roi, il voyait peu de jour à l'obtenir, à moins qu'il ne devînt docile sur l'article de l'Écumoire.

⁸³ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », *op. cit.*, p. 288-289.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁸⁵ Jean Sgard, « Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise », « Introduction », *op. cit.*, p. 249.

Ambitieux comme il était, l'Écumoire l'effrayait moins, depuis qu'il y voyait attachée une aussi grande place⁸⁶.

Ici, Crébillon, en plus de faire référence à Rohan, dénonce de façon très peu voilée l'opportunisme des membres du clergé, prêts à moduler leur foi selon leurs intérêts personnels. Ainsi, l'ampleur du conflit et ses principaux épisodes se trouvent dépeints de façon parodique dans *Tanzaï*, ce dont témoigne l'allégorie même de l'Écumoire, qui occupe, dans le conte, les endroits et les emplois les plus scabreux (rappelons qu'elle remplace, pour un certain temps, les organes génitaux de *Tanzaï*). C'est, du reste, ce même type de ridicule qui caractérise le discours que la menace de l'écumoire inspire au Grand-Prêtre :

Ouvrons notre Histoire et sans chercher des traits plus odieux, souvenons-nous seulement des désordres que causa, il y a six cents ans, le Patriarche *Hinhoho-Yalucha*, quand il voulut nous faire baiser la queue d'une Pie. Quelles guerres ne furent point allumées un siècle après, par l'établissement des Moustaches carrées, sous le Patriarche *Onsoucho* ? Que n'a point produit l'obstination de *Rimachou*, lorsqu'il voulut abolir le Potiron Sacré ?⁸⁷

Les querelles religieuses divisant le clergé sur des sujets aussi frivoles que le port des « Moustaches carrées » ou l'abolition du « Potiron sacré », ne peuvent, de fait, qu'apparaître comme futiles pour le lecteur qui y découvre l'arbitraire des décrets de la religion chrétienne.

La même forme de critique sera reprise par Diderot dans un épisode des *Bijoux indiscrets*, où les bramines se querellent à propos de l'usage qu'ils doivent faire du *penum* :

Ce fut au milieu du caquet des bijoux qu'il s'éleva un autre trouble dans l'empire ; ce trouble fut causé par l'usage du *penum*, ou du petit morceau de drap qu'on appliquait aux moribonds.

⁸⁶ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « *Tanzaï et Néadarné* », *op. cit.*, p. 434.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 333.

L'ancien rite ordonnait de le placer sur la bouche. Des réformateurs prétendirent qu'il fallait le mettre au derrière. [...] On alléguait la tradition, les livres sacrés, et leurs commentateurs⁸⁸.

Tout comme celui de Crébillon, le propos volontiers scabreux de Diderot ridiculise les disputes religieuses qui portent souvent sur des objets de peu d'importance et dont d'ailleurs l'usage n'est que relatif. Dans le récit, Mangogul viendra opportunément mettre un terme à cette dispute en rapportant un songe qu'il a eu : « La nuit dernière, à l'heure à laquelle Brama se plaît à se communiquer aux hommes qu'il chérit, nous avons eu une vision ; il nous a semblé entendre l'entretien de deux graves personnages, dont l'un croyait avoir deux nez au milieu du visage, et l'autre deux trous au cul [...] »⁸⁹. Et le sultan, après avoir rapporté le discours de l'homme aux deux trous au cul pour tenter de convaincre son interlocuteur du caractère véridique de son propos, conclut en ces termes :

Ces deux interlocuteurs, ajouta le sultan, se mirent alors à se moquer l'un de l'autre. « Ah, ah, ah, il a deux trous au cul ! – Ah, ah, ah, c'est l'étui de tes deux nez ! » Puis se tournant vers l'assemblée, il dit : « Et vous, pontifes, et vous ministres des autels, vous riez aussi ! et quoi de plus commun que de se croire deux nez au visage, et de se moquer de celui qui se croit deux trous au cul »⁹⁰.

Par l'évocation de ce songe pour le moins particulier et par l'interprétation qu'il en donne, le sultan semble se faire le porte-parole de l'auteur (ce qui déroge quelque peu avec le caractère normalement naïf accordé à Mangogul dans le conte), en associant les conflits religieux à des sujets aussi improbables que scabreux, tel que d'avoir deux nez ou deux trous au cul. Au demeurant, cette critique implicite des dogmes religieux qui rejoint celle de Crébillon énoncée plus tôt, est à rapprocher de celle des philosophes des Lumières qui ne voient dans ceux-ci que superstitions et préjugés.

⁸⁸ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 43-44.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

Notons également que le conflit opposant les bramines des *Bijoux indiscrets* suggère une autre forme que prend la critique religieuse dans les contes libertins et que donne à voir cet extrait :

Lorsque les savants se furent épuisés sur les bijoux, les bramines s'en emparèrent. La religion revendiqua leur caquet comme une matière de sa compétence, et ses ministres prétendirent que le doigt de Brama se manifestait dans cette œuvre. [...] Mais s'ils convinrent unanimement que l'événement était surnaturel, cependant comme on admettait dans le Congo deux principes, et qu'on y professait une espèce de manichéisme, ils se divisèrent entre eux sur celui des deux principes à qui l'on devait rapporter le caquet des bijoux. Ceux qui n'étaient guère sortis de leurs cellules, et qui n'avaient jamais feuilleté que leurs livres, attribuèrent le prodige à Brama. [...] Ceux, au contraire, qui fréquentaient les alcôves, et qu'on surprenait plus souvent dans une ruelle qu'on ne les trouvait dans leurs cabinets, craignant que quelques bijoux indiscrets ne dévoilassent leur hypocrisie, accusèrent de leur caquet Cadabra, divinité malfaisante, ennemie jurée de Brama et de ses serviteurs⁹¹.

Si Diderot ridiculise ici les querelles religieuses, et le diable et la main de la Providence, par l'intermédiaire d'un Orient de pacotille, il rapporte également une opinion largement partagée à l'époque et qui fait des prêtres des beaux parleurs et des petits-mâîtres peuplant les ruelles. Le portrait de Saugrenutio dans *Tanzaï* fournit un autre exemple de ce lieu commun de la critique des Lumières :

Le Grand-Prêtre, à la tête de tous les Sacrificateurs, les y attendait. Cet homme, qu'il est important de connaître, moins attaché au culte de sa Divinité qu'à ses intérêts personnels, n'était parvenu à la place qu'il occupait qu'à force d'intrigues et de souplesse. Peu estimé, mais craint, il se servait souvent d'un pouvoir que la Religion rend absolu, pour combattre les volontés du Roi même. Il était encore jeune et d'une figure agréable, qui lui avait peut-être plus servi à la Cour que toutes ses cabales. Mauvais théologien, mais séduisant auprès des femmes, remplissant mal les devoirs de son état pour vaquer trop bien à ceux qu'il s'imposait avec elles, il avait, selon le bruit public, passé de l'appartement d'une Princesse au Pontificat de Chéchian. Curieux dans ses habits jusqu'à la plus excessive propreté, précieux dans ses discours, composé dans ses manières, somptueux en équipages, délicat dans son luxe, aimant la table, asservi à toutes les passions, courtisan adroit, prêtre impérieux, bon chansonnier, conteur plaisant, on avait de lui cent bonnes épigrammes [...] ⁹².

Plus soucieux de leurs intérêts et de leurs plaisirs que de leur devoir et de leur état, les figures du clergé dans les contes libertins se présentent dès lors comme des imposteurs,

⁹¹ *Ibid.*, p. 40-41.

⁹² Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « *Tanzaï et Néadarné* », *op. cit.*, p. 295-296.

cachant sous leurs airs de religion les instincts les plus naturels. Dans *Les bijoux indiscrets*, c'est par exemple celui de la femme d'un certain Husseim qui viendra dénoncer l'hypocrisie cléricale : « Je m'accommoderais assez du jeune page de Valanto ; mais je ne sais quand il commencera. En attendant que l'un commence et que l'autre finisse, je prends patience avec le bramine Égon. Il est hideux, il faut en convenir ; mais son talent est de finir et de recommencer. Oh, qu'un bramine est un grand homme !⁹³ ». Le mari, indigné, s'empresse alors d'enfermer sa femme dans une maison de filles voilées, ce qui n'aidera sans doute pas à corriger ses penchants, comme le découvre Mangogul :

Le sultan profita de l'occasion pour apprendre quelques particularités de la vie de ces filles. Sa bague interrogea le bijou d'une jeune recluse nommée Cléanthis, et le bijou prétendu virginal, confessa deux jardiniers, un bramine et trois cavaliers, et raconta comme quoi, à l'aide d'une médecine et de deux saignées, elle avait évité de donner du scandale⁹⁴.

Le goût pour le plaisir des femmes cloîtrées et des dévotes s'allie donc à la luxure des prêtres dans une critique de l'Église et de ses faux-semblants, les auteurs libertins se plaisant à rapporter les fausses prétentions à la vertu de ces supposées vierges. Voisenon en fournit un autre exemple dans *Zulmis et Zelmaïde*, alors que le héros, transformé en chien, se retrouve dans le temple d'Isis, où est précisément Zelmaïde :

Zulmis avait si bien gagné l'affection de toute la maison que chaque vierge le demandait à la princesse pour un jour. On en vint jusqu'à le demander pour une nuit. Zelmaïde n'avait pas la force de le refuser. Voilà donc Zulmis passant tour à tour dans tous les lits des vierges. Ce fut alors qu'il fut bien surpris en voyant qu'il y était toujours en troisième⁹⁵.

L'allusion à un troisième personnage représentant un amant anonyme rend évidemment manifeste la critique des cloîtres, que Diderot reprendra sur un ton plus sérieux dans *La religieuse*, et qui trouvera son apogée dans l'œuvre de Sade à la fin du siècle. Toutefois,

⁹³ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 22.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁹⁵ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Zulmis et Zelmaïde », *op. cit.*, p. 316.

ce que donne également à voir ces quelques exemples, outre la critique de l'Église et du christianisme, c'est la forme même que prend cette critique, qui passe par l'allusion et l'ironie. Un tel type de discours chargé d'un savoir moral et critique comme nous venons de le voir ne semble s'accomplir, en effet, qu'en empruntant la voie d'une rhétorique de l'esprit, où le langage même qui porte le propos participe du processus de persuasion par lequel l'auteur cherche à faire voir au lecteur les impostures du monde dans lequel il vit, qu'elles soient d'ordre sociales, politiques ou religieuses.

3. Rhétorique de l'esprit et fiction des discours

3.1. L'esprit ou le brillant dans le discours

Le langage du conte de fées classique, on l'a vu, prend appui sur la conversation de salon, alliant galanterie et ludisme dans une parole tout entière consacrée au plaisir de l'auditeur. Si le conte libertin des années 1730-1750 reprend également le langage des salons dont il se veut une sorte de transcription, ce langage lui-même s'est quelque peu raffiné pour devenir ce qu'on nomme « l'esprit ». L'esprit, au XVIII^e siècle, est la forme que prend la conversation mondaine, où les grandes dissertations sont bannies au profit des traits vifs et brillants. C'est d'ailleurs ce que rappelle Montesquieu dans ses *Pensées* :

L'esprit de conversation est ce que l'on appelle esprit parmi les Français. Il consiste dans un dialogue ordinairement gai, dans lequel chacun, sans s'écouter beaucoup, parle et répond, et tout se traite d'une manière coupée prompte et vive. Le style et le ton de la conversation s'apprennent, c'est-à-dire le style du dialogue⁹⁶.

⁹⁶ Charles de Secondat, baron de Montesquieu, « Mes pensées », cité par Marc Fumaroli, « La conversation », dans *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. 121.

L'esprit n'est cependant pas une invention du XVIII^e siècle, et il tire son modèle d'un auteur latin, Sénèque, dont le style s'opposait à celui de Cicéron. Cette attitude suppose d'abord de mettre à distance la *gravitas* classique à la faveur d'un style bref, où l'esprit jaillit à travers des saillies vives et brillantes, en faisant passer le grand modèle oratoire antique à un modèle conversationnel basé sur le dialogue et l'échange. De fait, si la tradition cicéronienne demeure présente, on s'attache davantage à une prose capable de dire beaucoup en peu de mots, grâce à un « “style coupé”, dont la pratique était indissociable d'un recours aux “figures de l'esprit”, ces traits brefs qui traduisaient le terme latin de *sententiae* et dont l'usage procédait de l'*ingénium*⁹⁷ ». Celui-ci avait été remis au goût du jour par les théoriciens espagnols, dont Baltasar Gracián, qui en présente les principes dans son *Agudeza y arte del ingenio* en 1648⁹⁸ et que les théoriciens français découvrent rapidement. Dans le domaine des lettres, l'esprit se manifeste tout particulièrement dans les petits genres, puisque les mondains favorisent « le goût des formes littéraires brèves, contes légers ou petites pièces libertines, et le tour épigrammatique qu'on leur donne⁹⁹ ». C'est d'ailleurs de ce goût pour la brièveté et la légèreté dans le propos qu'exprime le discours préliminaire à *Angola* :

En convenant avec vous du frivole de ces sortes d'ouvrages, je vous avouerai que je les lis avec plaisir. Je m'attache à la façon de conter, et plus ces sortes de fonds sont stériles par eux-mêmes, plus je sais gré à l'auteur de les rendre intéressants par la tournure qu'il a l'adresse d'y donner, et je trouve la lecture de ces bagatelles bien moins *funeste* que celle d'un redoutable *in-folio*, où l'auteur affiche impunément au commencement de son livre, *L'Art de penser*, et paraît tout au long de son maudit ouvrage moins un homme qui pense qu'un bœuf qui rumine. Aussi n'y tiens-je pas, et j'abandonne le *perfidie in-folio* aux vers et à la poussière, dont il doit être nécessairement la pâture¹⁰⁰.

⁹⁷ Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 83.

⁹⁸ À ce sujet, voir l'excellent ouvrage de Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.

⁹⁹ Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992, p. 113.

¹⁰⁰ Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « *Angola* », op. cit., p. 538-539.

La Morlière fait ici référence à *La logique ou l'Art de penser* d'Arnauld et Nicole (1662), à laquelle il préfère nettement ces petits contes, aussi badins soient-ils, dans lesquels fusent les traits ingénieux de l'esprit français. Mais à proprement parler, à quoi tiennent donc ces saillies vives et brillantes ? Le père Dominique Bouhours auteur d'une rhétorique, le définit simplement comme le « bon sens qui brille¹⁰¹ ». En ce sens, l'argument se doit non seulement d'être juste, mais également ingénieux : « L'esprit ne se contente pas de la seule vérité, comme le jugement : il aspire à la beauté¹⁰² ». C'est d'ailleurs ce caractère ingénieux qui intéressera Étienne-Simon de Gamaches, auteur des *Agréments du langage réduits à leurs principes* (1718), dont la troisième partie est tout entière consacrée à ce qui fait le brillant dans le langage. Aussi débute-il cette section en affirmant que « [c]e qui rend l'élocution brillante, c'est ce qui dans le discours sert à mettre l'esprit en défaut, et à lui causer une sorte de surprise [...] ¹⁰³ ». Et cette surprise ne peut être rendue que par un trait d'esprit rapide, frappant l'imagination de l'auditeur, et qui sollicite « l'interprétation en laissant à entendre plus qu'il n'est dit¹⁰⁴ ». Voltaire fournit à son tour des précisions sur cet art de bien dire dans sa *Lettre sur l'esprit* :

Ce qu'on appelle l'esprit, est tantôt une comparaison nouvelle, tantôt une allusion fine : ici l'abus d'un mot qu'on présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un autre ; là un rapport délicat entre deux idées peu communes ; c'est une métaphore singulière ; [...] c'est l'art de réunir deux choses éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se joindre, ou de les opposer l'une à l'autre ; c'est celui de ne dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner¹⁰⁵.

¹⁰¹ Dominique Bouhours, « Les entretiens d'Ariste et d'Eugène » [1671], dans Jacqueline Hellegouarc'h, *L'art de la conversation*, coll. « Classiques Garnier », Paris, Dunod, 1997, p. 32.

¹⁰² Baltasar Gracián, *La pointe ou l'art du génie* [1648], Lausanne, L'âge d'homme, 1983, p. 46.

¹⁰³ Étienne Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes. Troisième partie* [1718], Paris, Éditions des Cendres, coll. « Archives du commentaire », 1992, p. 123.

¹⁰⁴ Jean-Paul Sermain, « Le sens de la repartie », dans Étienne Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes. Troisième partie*, Paris, Éditions des Cendres, coll. « Archives du commentaire », 1992, p. 60-61.

¹⁰⁵ Voltaire, « Lettre sur l'esprit » [1744], cité par Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 115.

L'esprit consiste donc dans un rapprochement inusité entre des termes par ailleurs contrastants, où le lecteur aura toujours un rôle actif à jouer afin de déceler l'allusion derrière le propos ingénieux.

Dans les textes qui nous occupent, on retrouve bien évidemment de nombreux traits d'esprit, où la rapidité du mot rendu dans un style coupé donne un tour nouveau à une pensée plaisante. C'est le cas dans ce passage des *Bijoux indiscrets* où Sélim rapporte l'une de ses aventures :

Un commencement de liaison, et plus encore le courage que je me sentais d'attaquer une personne de mon âge, et qui me manquait vis-à-vis des autres, me décidèrent pour une de mes cousines. Émilie, c'était son nom, était jeune, et moi aussi : je la trouvais jolie, et je lui plu : elle n'était pas difficile, et j'étais entreprenant : j'avais envie d'apprendre, et elle n'était pas moins curieuse de savoir¹⁰⁶.

Ici, le style coupé sert à rendre de façon éloquente la rapidité du rapport de séduction qui s'établit entre Sélim et Émilie, où les sentiments de chacun se répondent en miroir dans des propositions vives. De même, dans *Tanzaï*, le style bref et antithétique est mis à profit par Crébillon fils pour rendre certains axiomes dont il se plaît à parsemer son récit, telle cette réflexion portant sur les liens conjugaux :

Le devoir ne nous est pénible que parce qu'il n'est pas l'ouvrage de notre fantaisie ; l'époux le plus aimable ne déplaît souvent que parce qu'il est en droit d'exiger ce qu'on lui livrerait avec transport, si l'on ne s'en croyait pas tributaire. Avec lui, c'est une dette qu'on acquitte ; avec l'amant, c'est un présent qu'on lui fait¹⁰⁷.

Dans ce passage, la symétrie qui marque les deux segments de la proposition a pour fonction de rendre celle-ci piquante, à la faveur d'une antithèse qui offre une image frappante des rapports amoureux et sociaux. La Morlière se servira du même procédé pour qualifier l'inconstance qui caractérise les rapports amoureux dans le monde : « Je

¹⁰⁶ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 167.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 383.

n'ai jamais eu, reprit Almaïr, des liaisons d'une certaine vivacité avec Aménis. Nous nous sommes pris par convenance, nous nous sommes gardés sans convention, et j'imagine que nous nous quitterons sans peine¹⁰⁸ ». À cette proposition fait d'ailleurs écho celle de Diderot qui porte sur le même sujet : « Tout bien calculé, je conclus qu'il vaut encore mieux aimer comme on aime à présent ; en prendre à son aise ; tenir tant qu'on s'amuse ; quitter dès qu'on s'ennuie, ou que la fantaisie parle pour un autre¹⁰⁹ ». Aussi ces derniers exemples nous amènent-ils à reconnaître que l'esprit dont font usage les conteurs libertins, s'il leur permet souvent d'intégrer à leur récit une réflexion d'une façon légère et riante, rend possible, en revanche, l'évocation de rapports amoureux tout en ne contrevenant pas aux règles de la pudeur, grâce au truchement que proposent ces pensées ingénieuses se présentant alors comme autant de « figures du savoir¹¹⁰ ».

3.2. La « raison assaisonnée¹¹¹ »

Cette rhétorique de la séduction ne pouvait s'épanouir pleinement que dans la proximité que mettaient en place les salons et boudoirs du XVIII^e siècle, lesquels offraient un idéal de sociabilité propre à encourager la nouvelle éloquence. Ainsi, la rhétorique n'était plus associée à un idéal démocratique de liberté citoyenne, mais prenait toute son importance dans les conversations animées des salons où le ridicule et le crédit tenaient au brio de la parole. Or, ces échanges, dans le cadre qu'offraient les Lumières philosophiques, ne devaient plus seulement servir au plaisir des interlocuteurs,

¹⁰⁸ Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « Angola », *op. cit.*, p. 604.

¹⁰⁹ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁰ L'expression est de Marc André Bernier. Voir son ouvrage *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001.

¹¹¹ L'expression « raison assaisonnée » est tirée d'une épître à Marot de Jean-Baptiste Rousseau, et citée par Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, *op. cit.*, p. 109.

mais également se faire l'instrument d'une raison critique venant inspirer les conversations. Voltaire reprend d'ailleurs cette double fonction de l'énoncé ingénieux dans l'article « Esprit » de l'*Encyclopédie* :

Ce mot, en tant qu'il signifie une qualité de l'âme, est un de ces termes vagues, auxquels tous ceux qui les prononcent attachent presque toujours des sens différents. Il exprime autre chose que jugement, génie, goût, talent, pénétration, étendue, grâce, finesse ; et il doit tenir de tous ces mérites : on pourrait le définir, raison ingénieuse¹¹².

Cette « raison ingénieuse », ces traits brillants, ce savoir éloquent, tout prédestinait les rhétoriques de l'esprit à être reprises par un genre littéraire où ce qui importait le plus était de toucher les cœurs, séduire par la parole, produire un savoir critique sur le monde et mettre en évidence la force naturelle des passions. Cette nouvelle conception de la rhétorique marque alors une évolution en ce qui a trait à la notion de figures, donnant à ces dernières non plus un rôle secondaire d'ornement, mais un rôle primordial d'argument, en les faisant participer à l'élaboration d'un savoir éloquent. « Un entendement sans pointes ni traits ingénieux est un soleil sans lumière et sans rayons¹¹³ », nous rappelle Gracián. On rétablit ainsi la solidarité entre le fonds et la forme, joignant désormais, dans un seul et même mouvement, l'*elocutio* à l'*inventio*. Aussi la persuasion ne peut-elle être effective que si elle advient sous une forme capable de séduire l'interlocuteur : « C'est dans les croisements de figure et d'argument, d'expression et de logique, qu'ils [les théoriciens de l'esprit] voient l'essentiel des beaux écrits, leur esprit, leur *ingenium*¹¹⁴ ». De cette façon, les pensées en tant que *sententiae* s'allient à une raison critique, qui a pour objet de produire un savoir sur le monde et de

¹¹² Voltaire, François-Marie Arouet, dit, « Esprit », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., ARTFL *Encyclopédie Project*, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 12 septembre 2008).

¹¹³ Baltasar Gracián, *La pointe ou l'art du génie*, op. cit., p. 43.

¹¹⁴ Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe*, op. cit., p. 293.

rendre ce savoir dans un discours attrayant. Les rapports entre rhétorique de l'esprit et contes libertins deviennent dès lors manifestes, comme le relève Marc André Bernier :

Invention savante et séduction, figures et argumentation : c'est en refusant de dissocier ces termes et en repensant le tout-ensemble qui en résulte que les rhétoriques des Lumières indiquent les principes à partir desquels s'est inventée la prose libertine. Sans cesse, cette écriture illustre une éloquence qui, en s'amusant au récit d'une anecdote galante ou érotique, réduit en figures les arguments et les thèses centrales de la philosophie nouvelle¹¹⁵.

De fait, en alliant « argument et figure, savoir et lutte contre les préjugés, science nouvelle et séduction¹¹⁶ », les auteurs libertins font de leurs contes les véhicules d'une pensée critique s'accomplissant par la médiation d'un récit plaisant. S'il s'agissait, dans les contes classiques, de « bercer la raison » pour lui permettre de sommeiller, dans les contes libertins, en revanche, il faut la rendre ingénieuse afin que le plaisir de la fiction ne prenne pas le dessus sur le jugement. Le trait d'esprit est donc porteur d'une charge persuasive, en s'accordant à cette nouvelle visée subversive que se sont donnée les auteurs libertins et qui marque la transformation qu'ils font subir au genre depuis les contes classiques.

Cette pensée critique que nous avons observée à l'œuvre dans les contes libertins et qui prenait pour cible les mœurs, la politique et la religion n'est donc pas étrangère à la prose même qui s'en fait le véhicule. L'esprit et son goût pour la double entente deviennent, par ailleurs, d'autant plus important dans les contes libertins où il s'agit de faire entendre des propos et des scènes pour le moins voluptueuses, sans blesser la pudeur du lecteur. C'est ce que signalait Voisenon dans l'avant-propos au *Sultan Misapouf* :

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

Le conte que je vous envoie est si libre et si plein de choses qui toutes ont rapport aux idées les moins honnêtes que je crois qu'il sera difficile de rien dire de nouveau dans ce genre. Du moins je l'espère ; j'ai cependant évité tous les mots qui pourraient blesser les oreilles modestes ; tout est voilé ; mais la gaze est si légère que les plus faibles vues ne perdront rien du tableau¹¹⁷.

Aussi les scènes amoureuses sont-elles traitées sur le mode de l'allusion, ce qui donne lieu à des métaphores tout aussi surprenantes les unes que les autres. D'abord, dans *Grigri*, c'est le langage des exploits guerriers qui est mis à profit pour décrire les espérances du héros qui croit avoir retrouvé ses facultés après un accident pour le moins embarrassant :

Lorsqu'elle lui répondit ce lieu commun usé, il était déjà dans son lit, et il y était entré en conquérant à qui rien ne doit résister, en héros sûr de son triomphe. Cicloïde avait le coup d'œil admirable : sans paraître s'en apercevoir, elle l'avait vu rayonnant de gloire. Elle était dans un étonnement mêlé de respect ; la joie, les désirs et l'amour remuaient dans ce moment tous les ressorts de son âme. « Croyez-vous, lui dit Grigri d'un ton avantageux, qu'avec ces ressources je doive craindre d'être toujours malheureux ? [...] Vous ne dites mot ? Oh ! il faut que vous soyez convaincue¹¹⁸.

Conquérant, héros, triomphe, gloire : tous ces termes sont investis d'un sens second dans lequel le lecteur découvre les combats de l'amour. Dans *Tant mieux pour elle*, c'est le langage de l'art qui devient l'occasion pour l'auteur d'évoquer une scène voluptueuse. On y présente une fontaine qui a pour don de faire apparaître sur le corps des femmes qui s'y baignent les portraits de tous leurs amants. Une dévote est contrainte de s'y rendre et, si le passage reprend la critique religieuse déjà évoquée, il fait également apparaître l'un de ces traits piquants chers aux conteurs :

Notre sainte, piquée, frappée, égratignée, mord ; le visiteur ardent tient ferme, pousse et triomphe. « Oh ! oh ! s'écria-t-il, me voici en pays de connaissance ; voilà les portraits de tous nos bons amis : je reconnais tous les novices et les jeunes profès du temple où vous allez. Voici le procureur général ; ici c'est le recteur, qui n'est pas nommé ainsi pour rien, à ce qu'il me paraît. Mais, mais, en vérité, madame, cela est très édifiant ; votre corps a l'air d'une congrégation. J'aperçois cependant un cadre qui n'est pas rempli ; cela fait un mauvais effet ; j'ai envie d'y mettre ordre. – Ah ! Monseigneur, répondit la dévote en se mettant les mains sur le visage, n'abusez pas de votre charge. Ah ! que faites-vous ? rien ne vous arrête ; je n'oserai pas voir la

¹¹⁷ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Le sultan Misapouf », *op. cit.*, p. 325.

¹¹⁸ Louis de Cahusac, « Grigri », *op. cit.*, p. 231.

lumière après cette aventure... Ah ! Monseigneur, ah ! Que vous avez un grand... talent pour peindre !¹¹⁹

À cette occasion, remarquons que le conte de fées libertin donne une plus grande liberté aux auteurs dans leurs discours, puisqu'il permet de rapprocher le sens premier du sens second d'une allégorie, grâce aux possibilités du surnaturel et de la féerie. De fait, si l'action de peindre est ici utilisée comme métaphore de l'acte sexuel, il n'en demeure pas moins que le portrait du visiteur se retrouve réellement imprimé sur le corps de la dévote, ce qui accentue l'effet de l'allusion. Or, il est aussi une façon de traiter l'amour dans les contes libertins qui se présente de manière beaucoup plus fréquente et c'est à travers les métaphores du discours. La Morlière en fournit un premier exemple, alors qu'il rapporte la rencontre d'Angola et d'Aménis qui a lieu dans le carrosse de cette dernière :

Il est à croire qu'ils ne firent pas des réflexions aussi *sensées*, car leur ardeur, loin de diminuer, les plongea dans de nouveaux égarements. Aménis trouva les raisons du prince admirables ; elle se serait fait un scrupule de lui marquer encore des doutes, après *la façon convaincante* avec laquelle il s'était attaché à les dissiper. Enfin ils arrivèrent, elle très contente des éclaircissements qu'elle avait reçus. Et lui très satisfait de ne lui avoir pas trouvé une incrédulité insurmontable¹²⁰.

Dans cette scène, le débat semble moins mettre en jeu des idées que des corps et le lecteur, loin d'être dupe de ce procédé, en apprécie au contraire l'ingéniosité. Plus loin, le conteur reprend le même type de métaphore mais de façon plus étendue :

Cependant le discours de Clénire lui parut une plaisanterie *cruelle* et insupportable, qui lui fit oublier ses remords et ses serments. Il se connaissait des raisons capables de la convaincre, il *les mit en avant* en les couvrant d'un voile favorable qui en diminuait l'éclat *éblouissant*, sans leur ôter rien de leur force. Il aurait tenté vainement d'en rendre les conséquences utiles à tous deux ; dans l'impossibilité d'y réussir, il gagna assez sur la tendresse de Clénire pour l'engager à se convaincre par elle-même de la vérité. En vain voulait-elle se refuser à des raisons aussi *palpables*, elle commença à s'y prêter avec une complaisance distraite. Elle ne put révoquer en doute une évidence aussi *constatée*. Bientôt un mouvement de générosité et l'envie de faire

¹¹⁹ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Tant mieux pour elle » [1745], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007, p. 416.

¹²⁰ Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « Angola », *op. cit.*, p. 616.

éclater son désintéressement aux yeux d'Angola l'obligèrent à continuer ses bons procédés. Elle voulut même, par excès de délicatesse, voir à quoi cela aboutirait. Le prince n'abusa point de sa patience ; ses raisons étaient bonnes, la présence de Clénire leur donnait une nouvelle ardeur. Bientôt elles attirèrent toute son attention et l'obligèrent enfin de se rendre à leur énergie, regrettant amèrement de ne pouvoir pas lui en opposer de semblables. Le prince lui témoigna sa reconnaissance dans les termes les plus forts. Il ne pouvait assez louer l'intégrité et le désintéressement qu'elle avait fait paraître dans la discussion de leurs intérêts¹²¹.

Ici, le discours de débats presque scientifiques se trouve investi pour rendre les diverses étapes du rapport amoureux, les caresses et les sentiments des amants se présentant comme autant de *raisons mises de l'avant*, de *vérités à prouver*, de *preuves palpables*, d'*évidences constatées*, qui sont toutes mises à profit dans la *discussion de leurs intérêts*. Cependant, les traits d'esprit si caractéristiques des contes libertins ne serviront pas qu'à traduire par allusions et métaphores la réalité des rapports amoureux, ils en marqueront la nécessité, soumis qu'ils sont à l'appel du plaisir. Le caractère impérieux des désirs et la rapidité avec laquelle ils éclatent seront alors représentés par le rythme du style coupé, où s'enchaîneront de façon fulgurante toutes les étapes de la séduction.

Suivant les principes de la philosophie sensualiste sur laquelle nous nous sommes plus tôt attardée, si les pensées ingénieuses « conduisent “au vrai”, c'est dans la mesure où elles parviennent à rendre les mouvements rapides de la sensation et du sentiment¹²² », qui trouvent leur expression la plus parfaite dans les désirs amoureux. L'entraînement inévitable au plaisir auquel est condamné l'homme sera donc représenté dans les textes par un style bref destiné à traduire les mouvements tumultueux des sens. On en retrouve un premier exemple dans *Tanzaï*, lorsque Néadarné rassure le prince sur ses sentiments :

¹²¹ *Ibid.*, p. 649-650.

¹²² Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir*, op. cit., p. 138.

Je désire, ajouta-t-elle en rougissant, plus que je ne pense. Ma pudeur inquiète de vos mouvements, veut se révolter contre eux et pour finir ce combat, je voudrais que les dieux accourcissent cette journée. Vous parlez, et j'admire. Je vous regarde, et je soupire. Vous me touchez, et mon cœur se trouble. Ce baiser que vous venez d'imprimer sur ma main, a pénétré jusqu'à mon âme. Quand la violence de vos désirs vous fait approcher votre bouche de la mienne, mon cœur tout entier y vole, un doux frémissement s'empare de mes sens, et les confond¹²³.

Dans cet aveu, à la sensation répond le mouvement, alors que dans un simple « je vous regarde, et je soupire » se fait jour la vérité du désir qui naît des impressions des sens. La nuit de noces des amants devient également le cadre de ces rapides manifestations du plaisir : « Bientôt il vola auprès d'elle, il dévora des yeux toutes les beautés que l'hymen lui soumettait. Ce qu'il voyait, il le baisait ; ce qu'il avait baisé, il le revoyait encore¹²⁴ ». Ici, la vue en vient à se confondre avec le désir dans un mouvement où les sens sont le ressort de la volupté et ne peuvent que s'y soumettre. Duclos présente, par ailleurs, le même type de situation dans *Acajou et Zirphile* :

Ils s'assirent sur l'herbe ; c'est là qu'ils s'embrassent. Ils se serrent étroitement. Zirphile se livre à tous les transports de son amant, elle le reçoit dans ses bras. Acajou porte la main sur la gorge naissante de sa chère Zirphile ; il appuie sa bouche sur la sienne ; leurs âmes volent sur leurs lèvres ; elles se confondent ; elles sont plongées dans une ivresse divine ; elles nagent dans les plaisirs et sont emportées par un torrent de délices [...]¹²⁵.

Dans cette description, l'absence de marqueurs de liaison et le passage au présent de l'indicatif traduisent sur le plan du discours l'impétuosité du désir qui prend sa force dans le moment présent dans lequel les âmes en viennent à se confondre sous l'effet du plaisir des sens. Dans un dernier exemple tiré du *Sopha*, la charge critique que contient ce type de procédé rhétorique devient particulièrement évidente, alors que le préjugé se trouve confronté aux lois du désir qui s'affirment sous l'impulsion des sensations :

Je souhaitais (mais avec quels efforts ! Combien ne souffrais-je pas à le souhaiter !) que l'on vint m'arracher au sort qui me menaçait. En même temps que je formais cette idée, un mouvement

¹²³ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », *op. cit.*, p. 300-301.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 303.

¹²⁵ Charles Pinot Duclos, « Acajou et Zirphile » [1744], dans Raymonde Robert, éd., *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987, p. 43.

contraire qui agissait sur moi avec la dernière violence, et qui cependant me déplaisait moins que le premier, me faisait désirer vivement que rien ne s'opposât à ma défaite. En rougissant de ce que je sentais, je brûlais d'en sentir davantage ; sans imaginer de nouveaux plaisirs, j'en souhaitais ; l'ardeur qui me dévorait commençait à devenir un supplice pour moi et à fatiguer mes sens¹²⁶.

Almaïde, la dévote Almaïde, ne saura donc résister à l'appel de ses sens, qui désavouent, le temps d'un rapprochement, le préjugé de la vertu, rapidement vaincu par les impératifs de la nature. Enfin, ces quelques observations sur la rhétorique de l'esprit et les « figures du savoir » qu'elle met à contribution nous invite à tirer une conclusion portant cette fois sur les représentations du discours dans les contes libertins. De fait, si les pensées ingénieuses dont les auteurs usent dans leur lutte contre le préjugé social permettent d'élaborer une anthropologie fondée sur les lois de la nature, elles donnent également lieu à une remise en question de tout discours, celui des prêtres, celui des chefs d'État, celui des romanciers, qui ne se présentent dès lors que comme des fictions construites pour tromper les hommes. C'est ce dernier objet, que Jean-Paul Sermain assimile à un phénomène de mise à distance « métafictionnelle », qui va finalement nous requérir.

3.3. Métafictions ou la fiction dévoilée

L'attention portée à la rhétorique de l'esprit à l'œuvre dans les contes libertins nous a permis de déceler le sens second qui se cachait sous le discours des conteurs, et d'ainsi découvrir les différentes formes de critiques auxquelles ceux-ci se livrent constamment. Toutefois, en s'intéressant aux discours que présentent les contes, on peut

¹²⁶ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Le sofa » [1742], dans Jean Sgard, éd., *Œuvres complètes de Claude Crébillon*, t. 2, Paris, Classiques Garnier, 2000, p. 341.

envisager la façon dont les auteurs traitent le récit lui-même, la fiction qu'ils mettent en scène, c'est-à-dire en s'en distanciant. Ce processus par lequel les conteurs établissent un « lien entre une représentation de l'univers et des modalités discursives qui le prennent en charge¹²⁷ » est ce que Jean-Paul Sermain nomme « métafiction » et qu'il considère comme l'un des paradigmes importants du roman des années 1670-1730. Le dispositif métafictionnel implique « l'opération de réflexion, de détachement, de critique, à l'égard de la fiction, qui engage à la fois l'attitude de l'écrivain et la participation du lecteur [...]»¹²⁸. L'auteur et le lecteur établissent, en ce sens, une relation de connivence qui permet à ce dernier de s'attarder sur le caractère fictionnel de l'ouvrage qu'il est en train de lire :

C'est cet ensemble double qui fait le matériau de la métafiction et détermine sa dynamique réflexive : il participe d'un dispositif textuel qui incite le lecteur à mettre en doute sa propre confiance dans l'énoncé romanesque, à nourrir son soupçon en passant d'un lieu ou d'un niveau de la fiction à l'autre, à faire retour sur sa propre expérience du texte, sur son fonctionnement, ses pouvoirs¹²⁹.

Cette attitude critique face à tout énoncé romanesque participe sans aucun doute de la remise en question du merveilleux et de la lutte contre la superstition dont font ouvertement preuve les conteurs libertins. Au demeurant, le conte fées se trouve être le genre le plus apte à accueillir un type de réflexion visant à saper de l'intérieur les fondements d'une trop grande adhésion à une fiction, basée, dans ce cas, sur la croyance au surnaturel. En effet, « [à] ce niveau, la métafiction consiste à faire prendre conscience au lecteur du travail et du statut spécifique de l'écriture narrative pour mettre en évidence les pouvoirs leurrants du roman en général ou de ses diverses traditions¹³⁰ ». Le

¹²⁷ Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, op. cit., p. 12.

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 16.

leurre représente ce que Sermain considère comme l'énoncé cherchant à obtenir l'adhésion du lecteur, laquelle sera rendue impossible par ce qu'il nomme le « dispositif de la fable », et qui sert à « désigner cette opération d'analyse et de réduction des croyances à des *fictions*¹³¹ », détruisant ainsi le leurre potentiel. Ce processus peut advenir de différentes façons, notamment par l'intervention directe du conteur dans le récit qui vient démentir l'objet de sa fiction, ou par la parodie ou l'ironie, qui en appellent davantage à la raison critique du lecteur, dont le rôle est de découvrir le propos véritable derrière l'énoncé premier. C'est d'ailleurs dès les premières pages du récit qu'est rendu visible le dispositif métafictionnel des contes libertins, puisque les auteurs y parodient souvent ouvertement les procédés d'édition traditionnels. Ainsi, on verra *Tanzaï* édité à « Pékin, chez Lou-Chou-Lu-La » ; *Le sophia*, « À Gaznah, De l'Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément et Très-Auguste Sultan des Indes. L'an de l'Hégire 1120 » ; *Grigri*, « histoire véritable, traduite du Japonais en Portugais par Didaque Hadezczuca, Compagnon d'un Missionnaire à Yendo ; et du Portugais en Français par l'Abbé de *** Aumônier d'un vaisseau Hollandais. [...] Dernière édition moins correcte que les premières [...] À Nangazaki, De l'imprimerie de Kimeporzenkru, Seul imprimeur du très-Auguste Cubo. L'an du monde 59749 » ; ou encore *Bi-Bi*, « Conte, traduit du chinois par un Français. Première et peut-être dernière édition. [...] à Mazuli, Chez Khi-Lo-Khula, Imprimeur privilégié pour les mauvais ouvrages. L'an de Sal-Chodaï 623 et de l'âge du traducteur 24 » ; et enfin *Angola*, « Ouvrage sans vraisemblance. À Agra. Avec privilège du Grand-Mogol ». D'entrée de jeu, on le voit, les conteurs libertins désamorcent d'une première façon, le caractère sérieux qu'on pourrait attribuer à leurs textes, en se jouant des procédés d'édition de manière à leur

¹³¹ *Ibid.*, p. 27.

substituer une topographie des plus abracadabrante, qui participe évidemment aussi du caractère clandestin de la plupart de ces ouvrages. De même, les différents titres de chapitres des contes libertins poursuivent le processus de désillusion commencé dès la première page en se présentant comme autant de commentaires railleurs sur le texte que le lecteur parcourt. C'est ce que se plaît à faire Crébillon fils dans *Tanzai*, en plaçant en tête de chapitre des titres tels que « Événements peu intéressants [...] » (chapitre XI), « Le moins amusant du livre » (chapitre XVIII), « Bagatelles trop sérieusement traitées » (chapitre XIX), « Qui fera bailler plus d'un lecteur » (deuxième partie, chapitre II) et « Qui ne sert qu'à allonger l'ouvrage » (deuxième partie, chapitre VI). Diderot fera de même dans les *Bijoux* : « Moins savant et moins ennuyeux que le précédent » (chapitre X), « Le meilleur et peut-être le moins lu de cette histoire » (chapitre XXXII), etc.¹³² En présentant les différents épisodes de leurs récits sous des enseignes aussi moqueuses, les conteurs forcent le lecteur à s'attarder aux procédés de construction des textes romanesques, dont participe notamment le découpage en chapitres, comme le rappelle ici Sermain :

Nous est apparu que le roman des années 1670-1730, sinon au-delà, se développe sur deux plans conjoints et, au moment où il crée un univers de fiction, impose au lecteur une distance à son égard, de façon à rendre sensible non seulement une matière privilégiée (la fiction) mais le processus même par lequel il la donne à voir et à comprendre. C'est dans la prise de conscience par le lecteur de ce que le roman est en train de faire qu'il accomplit son projet métafictionnel¹³³.

¹³² Voir également Cahusac dans *Grigri* : « Le plus nécessaire à savoir et le moins amusant » (chapitre V), « Le plus triste de cette singulière histoire » (chapitre XIII), « Le plus utile à lire pour l'intelligence de cette histoire et le plus agréable à oublier » (chapitre XV) ; Voisenon dans *Tant mieux pour elle* : « Qui promet plus qu'il ne tient » (chapitre premier), « Qui ne dit pas grand-chose » (chapitre IV), « Qui vise au touchant » (chapitre XII), « Qui est de trop » (chapitre XVII) ; et Chevrier *Bi-Bi* : « Ennuyeux autant qu'un avant-propos doit l'être » (chapitre premier), « Encore rien de nouveau » (chapitre IV), « Qui pourra ennuyer autant que les autres » (chapitre XI), « Introduction plus nécessaire qu'amusante » (chapitre premier), « Chose inouïe. On la passera si on veut » (chapitre II), « Aussi incroyable que le précédent » (chapitre III), « Nécessaire quoique ennuyeux » (chapitre VIII).

¹³³ Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, op. cit., p. 70.

En ce sens, le lecteur ne peut plus adhérer sans réserve au récit qu'il est train de lire, puisque les étapes de sa fabrication lui sont rendues visibles par le conteur qui, par le fait même, présente son texte comme une pure construction de l'esprit et non comme discours de vérité. « Le dispositif de la fable fournit au roman son point de départ et son point d'arrivée ; celui-ci entend mettre le lecteur dans une position analogue à celle du critique, le faire passer par les démarches qui traquent la fiction, il va pour cela lui offrir une matière romanesque qui se prête aux déconstructions de la critique¹³⁴ », affirme à nouveau Sermain. Mais les auteurs ne bornent pas leurs commentaires sur la construction de leurs textes au seul paratexte, ils les intègrent également à leur récit, en venant interrompre l'action pour mieux la renvoyer à l'état de simple fiction.

On a mentionné plus tôt le rôle actif du lecteur de contes libertins. Celui-ci sera par conséquent souvent directement sollicité afin de participer à l'élaboration du texte même qu'il est train de lire, comme c'est le cas dans ce passage d'*Acajou et Zirphile* :

Harpagine, charmée d'avoir entre ses mains le petit prince Acajou, repartit et ne songea plus qu'à exécuter son projet. D'un coup de baguette, elle lui bâtit un palais enchanté que je prie le lecteur d'imaginer à son goût, et dont je lui épargne la description, de peur de l'ennuyer ; mais ce que je suis obligé de lui dire, parce qu'il n'est pas obligé de le deviner, c'est qu'Harpagine, en destinant le jardin de ce palais à servir de promenade au petit prince, y attacha un talisman qui l'empêchait d'en sortir, à moins qu'il ne devînt amoureux [...] ¹³⁵.

En détruisant un lieu commun romanesque (celui des longues descriptions), Duclos associe son discours à ces fictions qui se plaisent à décrire les palais enchantés, en même temps qu'il porte l'attention du lecteur sur les choix narratifs qu'un auteur fait nécessairement dans la construction d'un récit. Voisenon s'étend davantage sur ce

¹³⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹³⁵ Charles Pinot Duclos, « Acajou et Zirphile », *op. cit.*, p. 36.

processus de rédaction dans le *Discours préliminaire* au *Sultan Misapouf*, alors qu'il commente les choix opérés dans l'élaboration du conte offert au lecteur :

[...] cet endroit, auquel on ne s'attend pas, est, ce me semble, intéressant ; c'est dommage qu'il ne m'ait pas été possible de faire dire tout cela à un autre qu'au sultan Misapouf, qui véritablement doit être étonné lui-même de tout ce qu'il débite de beau et de la délicatesse des sentiments que je lui donne tout à coup. Les métamorphoses qui suivent la fin de l'enchantement de la princesse ne produisent rien de vif, ni de bien piquant ; mais le sultan ayant annoncé au commencement de son histoire qu'il a été lièvre, lévrier et renard, il a bien fallu lui faire tenir sa parole. S'il ne lui est rien arrivé de plaisant sous les deux premières formes, c'est en vérité la faute de mon imagination et du peu de connaissance que j'ai de la façon de vivre et de penser de messieurs les lièvres ; comme renard, il devait, sans doute, étaler toute la souplesse et la ruse qu'on attribue à cette espèce d'animal¹³⁶.

Ce qui est particulièrement mis en évidence dans cet extrait, c'est le phénomène d'entrecroisement entre réalité et fiction qu'illustre Voisenon et qui permet au « discours trompeur de laisser paraître sa condamnation, de faire lire en même temps que l'erreur son désaveu¹³⁷ ». Observons de plus près ce premier passage : « c'est dommage qu'il ne m'ait pas été possible de faire dire tout cela à un autre qu'au sultan Misapouf ». Si, dans un premier temps, l'auteur affirme qu'il est lui-même le créateur de la fiction et du personnage de Misapouf auquel il prête la parole, ce propos critique est concurrencé, dans un second temps, par l'apparence de réalité qui est accordée au sultan, qui doit « être étonné lui-même de tout ce qu'il débite de beau et de la délicatesse des sentiments ». Mais la boucle se referme rapidement et c'est la voix de l'auteur qui l'emporte au détriment de celle de la fiction, puisque, en dernier lieu, c'est lui qui « donne tout à coup » la parole aux personnages. Le même procédé est utilisé par Chevrier dans *Bi-Bi*, dans ce passage qui débute par une digression où l'auteur fait l'éloge de Crébillon fils :

Si je savais peindre des situations, j'aurais beau jeu. Ah ! gentil écrivain, charmant conteur, auteur aimable de *Tanzaï* et du *Sopha*, que n'ai-je ta plume ; que ne puis-je au moins ?... souhaits

¹³⁶ Claude-Henri de Fuzée, abbé de Voisenon, « Le sultan Misapouf », *op. cit.*, p. 324.

¹³⁷ Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, *op. cit.*, p. 74.

superflus, j'en conviens ; les Duc..., les Cah... plus ingénieux et plus téméraires que moi ont voulu suivre tes traces ; qu'ont-ils fait ? Leurs écrits de nouveau font admirer les tiens, et ils ont prouvé au public qu'il n'est qu'un Créb... Puisqu'il est décidé que le seul auteur du *Sopha* peut peindre les plaisirs et leur donner ces couleurs vives qui flattent le cœur en le rendant sensible, je laisse Baduco entrer avec précipitation dans la charmante alcôve ; je l'aperçois, je vois Argentine ; tous deux je les vois nager dans les plaisirs, mourir et renaître à chaque instant ; et crainte de les troubler, je tire le rideau et je pars¹³⁸.

Dans un premier temps, le lecteur est tiré hors du récit par la mention que fait l'auteur d'autres contes libertins (et par définition fictionnels) déjà parus, plaçant son propre texte dans le sillage des contes merveilleux. Dans un deuxième temps, la fin du passage effectue, au contraire, un retour frappant au premier degré de la fiction, le narrateur soulignant qu'il a lui-même quitté la pièce où les personnages s'adonnent à leurs ébats amoureux, donnant ainsi un air de vraisemblance à la scène. L'auteur se retrouve donc lui-même dans la fiction, délaissant le commentaire métafictionnel pour ramener le lecteur dans le récit. Mais il est trop tard et la distance instaurée au début du passage ne saurait se faire oublier, l'auteur ne paraissant se permettre ce retour à la fiction que parce qu'il vient justement d'en briser le charme. Or, si les procédés métafictionnels mis à l'œuvre dans les contes libertins ont pour premières cibles les énoncés romanesques dont ils dénoncent le caractère fictif et poétique, ils permettent également de s'attarder sur d'autres types de discours qui se prétendent porteurs de vérité. Ainsi, comme le roman critique, le conte libertin, qui « se prend lui-même pour objet, dénonce des œuvres ou des genres qui essaient de fasciner ou sont propices à la crédulité¹³⁹ ».

En premier lieu sont attaqués les discours des savants, des historiens et des traducteurs. Nombre de contes libertins, du reste, se présentent comme des traductions

¹³⁸ François-Antoine Chevrier, « Bi-Bi », *op. cit.*, p. 496.

¹³⁹ Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, *op. cit.*, p. 53.

faites sur un obscur manuscrit étranger, les conteurs reprenant ainsi le *topos* romanesque du manuscrit trouvé, en se plaisant cependant à ridiculiser les prétentions à une vérité dont se parent les traducteurs. C'est ce que donne à voir Crébillon fils dans *Tanzaï* :

Ce livre, cependant, est de Kiloho-éé, personnage illustre, antérieur à Confucius de plus de dix siècles [...] il n'a pu s'empêcher d'avouer qu'il l'a traduit de l'ancienne langue japonaise, sur un manuscrit très vieux, et l'Auteur japonais l'avait lui-même traduit de la langue des Chéchianiens, peuple qui dès ce temps-là ne subsistait plus. Un Hollandais [...] parvint, après un travail de trois ans, à le mettre en hollandais, mais très imparfaitement, selon qu'il l'a avoué lui-même. Peu curieux de le donner au Public, il repassa en Europe, et laissa son ouvrage au savant *Jean-Gaspard Crocovius Putridus*, de Leipzig, son ami intime, et connu dans la Littérature par la dispute qu'il a eue avec *Emmanuel Morgantus*, sur une chose importante. Il s'agissait de savoir si les meutes de la chaste Diane étaient composées de chiens et de chiennes, ou seulement de l'un ou de l'autre sexe de ces animaux [...] Le Hollandais arriva dans le temps que Putridus était complimenté par tous les doctes d'Allemagne [...] il le pria de commenter sa traduction chinoise. *Crocovius* la traduisit en latin, l'enrichit de notes et de commentaires, et il était près de la donner au Public en trois volumes in-folio, lorsqu'une mort prématurée enleva ce savant homme. [...] On ne se flatte pas d'avoir bien réussi à cette dernière traduction. Le vénitien est un jargon difficile à entendre, et le traducteur français avoue que dans le toscan même il y a bien des termes qui l'arrêtent. Ce qui ne paraîtra pas extraordinaire, quand on saura qu'il n'a étudié l'italien que deux mois, sous un Français de ses amis, qui n'avait été à Rome que six semaines¹⁴⁰.

Dans cette longue évocation du parcours qu'a suivi le texte du conte, Crébillon se livre à une critique en règle des traducteurs qui prétendent offrir des ouvrages étrangers, mais dans lesquels, le plus souvent, entre davantage d'invention que de réelle traduction. De plus, par la cascade de traducteurs se succédant et par les différentes façons dont chacun présente l'ouvrage, Crébillon rend sensible la part de subjectivité qui affecte le processus d'édition et qui empêche de ce fait de considérer le discours des traducteurs comme dignes de foi. On remarquera également, dans cet extrait, la critique de l'érudition, autre discours à prétention scientifique, à laquelle s'adonne l'auteur, en ridiculisant les objets sur lesquels les savants affirment fournir un savoir, tel que le sexe des chiens de Diane. Cette double subversion des discours des érudits est à nouveau mise à profit dans *Les bijoux indiscrets*, alors que Mangogul, qui a tourné son anneau magique sur sa jument, cherche un traducteur pour rendre les propos du bijou de l'animal compréhensibles :

¹⁴⁰ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « *Tanzaï et Néadarné* », *op. cit.*, p. 270-272.

Il [...] écrivit tout ce qu'il plut à la cavale de dicter. On trouvera bon que je renvoie ceux qui seront curieux de son discours, aux archives du Congo. Ce prince en fit distribuer sur-le-champ des copies à tous ses interprètes et professeurs en langues étrangères, tant anciennes que modernes. L'un dit que c'était une scène de quelques vieilles tragédies grecques qui lui paraissait fort touchante ; un autre parvint à force de tête, à découvrir que c'était un fragment important de la théologie des Égyptiens : celui-ci prétendait que c'était l'exorde de l'oraison funèbre d'Annibal en carthaginois. Celui-là l'assura que la pièce était écrite en chinois, et que c'était une prière fort dévote à Confucius. Tandis que les érudits impatientaient le sultan avec leurs savantes conjectures, il se rappela les voyages de Gulliver, et ne douta point qu'un homme qui avait séjourné aussi longtemps que cet Anglais dans une île où les chevaux ont un gouvernement, des lois, des rois, des dieux, des prêtres, une religion, des temples et des autels, et qui paraissait si parfaitement instruit de leurs mœurs et de leurs coutumes, n'eût une intelligence parfaite de leur langue. En effet, Gulliver lut et interpréta tout courant le discours de la jument, malgré les fautes d'écriture dont il fourmillait. C'est même la seule bonne traduction qu'on ait dans tout le Congo¹⁴¹.

Diderot, dans cet épisode, met en parallèle la diversité des opinions des savants portant sur les propos de la jument avec le roman de Jonathan Swift, *Les voyages de Gulliver*. Ce faisant, l'auteur effectue un rapprochement entre le discours des érudits et celui d'un roman où le merveilleux tient une bonne part, rendant ainsi sensible le caractère fictif des discours scientifiques, qui se présentent pourtant tous comme sources de vérité. Crébillon fils reviendra lui-même à la charge en commentant, cette fois explicitement, le travail de traducteur dans ce passage de *Tanzaï* :

Il serait difficile de bien décrire l'opéra de l'Île Jonquille. Kilocho-Éé en quelques endroits se plaint de la sécheresse de l'Auteur japonais, qui, à son tour, médit du Chéchianien, ce qui suppose que sans parler des autres traducteurs, le Français se plaint de tous les trois, et que le Public se plaindra du dernier, et lui imputera, ou de s'être trop étendu sur des matières stériles, ou d'avoir passé trop légèrement sur des objets intéressants. Mais à moins de manquer de sincérité, le traducteur peut-il donner des récits qu'il n'a pas trouvés, et s'il les imaginait dans les circonstances où ils pourraient être nécessaires, ne se sentiraient-ils pas du siècle où il vit, et pourrait-il, en se transportant même dans des temps aussi éloignés que sont ceux où ont vécu ses héros, rendre parfaitement des usages dont il ne reste plus aucune connaissance ?¹⁴²

Crébillon fils met ici en évidence la limite des connaissances auxquelles ont accès les savants et la part d'interprétation qui entre dans leurs conjonctures ce qui a pour conséquence de faire peser le doute sur le discours qu'ils produisent. Suivra d'ailleurs un

¹⁴¹ Denis Diderot, « Les bijoux indiscrets », *op. cit.*, p. 107.

¹⁴² Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », *op. cit.*, p. 393-394.

bref commentaire sur la fonction d'historien, qui se trouve dès lors rapprochée de celle de traducteur :

Un historien imagine, quand il écrit, que la postérité sera au fait des usages qui règnent de son temps, et c'est ce qui fait qu'aujourd'hui on ne sait que par des conjectures, encore très hasardées, quelle était la façon de vivre particulière des Romains, et qu'une chose de cette importance occupe mille savants, qui y emploient sans fruits leurs précieuses veilles¹⁴³.

Le discours de l'historien sera donc, tout autant que celui du traducteur, ce « plat personnage¹⁴⁴ », ou du romancier, présenté comme un discours construit dans lequel se retrouvent des choix personnels et des préjugés particuliers, qui l'empêchent de se présenter comme parole de vérité.

Cependant, la manière dont on conçoit le langage dans le conte, que ce soit celui du récit lui-même ou de la forme dans lequel il s'inscrit, fait entrevoir une remise en question plus générale des discours sociaux, qui seront dès lors tous perçus comme autant de falsifications. De fait, la « méfiance suscitée à l'égard du conteur éveille celle à l'égard des acteurs et de leurs discours, et réciproquement ; la déformation ironique du conte laisse apparaître la déformation plus sérieuse des oppressions religieuses, politiques, sociales¹⁴⁵ ». Dans ce contexte, la déconstruction des discours de vérité dans les contes libertins que signale, on s'en rappelle, une critique politique, sociale et religieuse, fait peser le doute sur la validité même de tout discours d'autorité. C'est pourquoi l'appel au lecteur y recèle une si grande importance. En effet, il s'agit d'éduquer le lecteur à l'exercice d'un examen critique des croyances et des discours porteurs de ces croyances afin de débusquer le préjugé sous les apparences de la vérité,

¹⁴³ *Ibid.*, p. 394.

¹⁴⁴ Louis de Cahusac, « Grigri », *op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁵ Jean-Paul Sermain, *Métafictions*, *op. cit.*, p. 15.

suivant de ce fait les idéaux naissants des Lumières qui s'affirmeront avec le projet de l'*Encyclopédie*. Par ses commentaires explicites, parodiques ou ironiques, « [l]e locuteur a ainsi contraint le co-énonciateur à effectuer lui-même un travail de recomposition argumentative qui l'amène à se détacher du sens premier et à exercer son agilité herméneutique¹⁴⁶ ». Le rôle du conteur est donc de faire appel à la sagacité du lecteur, dans un mouvement où tous deux se font complices de la dénonciation des leurres qui modèlent la vie sociale. Grâce au dispositif de la fable, les discours d'autorité seront discrédités et leur caractère intéressé, dévoilé. C'est ce dont témoigne ce dernier passage, tiré de *Grigri* :

Cette erreur n'était pas la seule chose qui la distinguait des autres parties de la terre. Cette espèce d'hommes, qu'on désigne sous le nom de la multitude, avait des usages, un culte, des lois, et, par un préjugé fort bizarre, elle y était assujettie de bonne foi ; les pères en instruisait leurs enfants, dès qu'ils commençaient à se connaître ils leur inspiraient avec une attention scrupuleuse un respect sans bornes pour les dieux, un amour sans réserve pour la patrie, un zèle infatigable pour la défense des lois. Les prêtres et les courtisans jouissaient seuls du privilège honorable de pouvoir regarder toutes ces minuties comme un frein nécessaire aux caprices du peuple, et de se servir ou de se jouer, selon les occurrences, de sa crédulité¹⁴⁷.

L'Église et l'État entretiennent donc les croyances, dont ils ne sont eux-mêmes pas dupes, afin de maintenir le peuple dans la crainte et l'obéissance, résultats du préjugé perpétué par la tradition. Il s'agit alors, pour les conteurs libertins, de présenter ces discours de vérité en même temps que leur critique, afin de les réduire au rang de fictions merveilleuses, participant, de cette façon, à la lutte contre les préjugés et à l'avènement d'une raison critique chère aux philosophes des Lumières. Les conteuses classiques, au contraire, percevaient la fiction comme un jeu auquel on peut s'adonner, en se soumettant au seul plaisir du récit. C'est d'ailleurs cette fascination dont témoigne Joseph Addison dans une feuille du *Spectator* concernant les « plaisirs de

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁷ Louis de Cahusac, « Grigri », *op. cit.*, p. 179-180.

l'imagination », auxquels il assimile ce qu'il nomme le « *fairy way of writing* » : « *They bring up into our memory the stories we have heard in our childhood, and favour those secret terrors and apprehensions to which the mind of man is naturally subject*¹⁴⁸ ». Ces « terreurs secrètes » auxquelles l'homme est si sujet ne présentaient pas encore un risque pour les premières conteuses qui y trouvaient, au contraire, la source d'une invention poétique moderne. Les conteurs libertins, un demi-siècle plus tard, alors que le libertinage érudit du XVII^e siècle trouve à se réaffirmer dans la lutte pour les Lumières, perçoivent plutôt les dangers auxquels peuvent mener des récits où règnent la superstition et le merveilleux, en même temps qu'un discours qui se présente au premier degré comme porteur de Vérité. Les contes libertins, loin de n'être qu'un divertissement badin et quelque peu licencieux, constituent par conséquent l'une des manifestations les plus surprenantes de la pensée critique du XVIII^e siècle, qui sait désormais allier l'esprit et la séduction à la raison philosophique, dans une démarche qui remet sans cesse en doute toutes les formes de discours et de savoirs.

¹⁴⁸ Joseph Addison, « Paper IX, on the pleasures of the imagination », *The spectator, with a biographical and critical preface and explanatory notes* [July 1st 1712], vol. 3, n° 419, London, Thomas Bosworth, 1854, p. 297. « Elles rappellent à notre mémoire les Contes qu'on a faits dans notre enfance, et servent d'appui à ces terreurs secrètes auxquelles l'Esprit de l'homme est naturellement sujet », (*Le Spectateur ou le Socrate moderne, où l'on voit un portrait naïf des mœurs de ce siècle, traduit de l'anglais* [1746], cité par Jean-Paul Sermain, *Métafictions, op. cit.*, p. 366).

CONCLUSION

Pour les besoins de l'analyse, nous avons dû nous attarder tour à tour au conte de fées classique et au conte libertin, en les traitant comme deux cas de figures distincts du genre merveilleux au XVIII^e siècle. Cette disposition, si elle permet de dégager les traits essentiels de chacun de ces sous-genres, semble cependant reconduire, de façon implicite, la rupture que la critique, depuis le chevalier de Mayer, a établi entre le conte classique et le conte libertin, en les envisageant dans leur opposition. Toutefois, ce ne sont pas leurs divergences que nous souhaitons enfin mettre en évidence, mais bien le fil conducteur qui mène des premières conteuses de la fin du XVII^e siècle au conte de fées libertin des années 1730-1750. De fait, si les conteurs libertins prennent leurs distances par rapport au conte classique, il n'en demeure pas moins qu'en réinvestissant le genre, ils s'inscrivent dans le sillage du conte de fées français et en réactualisent certains de ses traits les plus fondamentaux. Ce fil conducteur, qui rattache le conte classique à celui du libertinage est d'autant plus manifeste qu'il tient à l'une des formes de la sensibilité qui a caractérisé le premier XVIII^e siècle en France et qui a d'abord trouvé à s'épanouir dans les arts picturaux et l'architecture : le rococo.

Son essor concorde en effet, sur le plan chronologique, avec l'apparition et le développement de la mode du conte de fées, comme l'indique Jean-Paul Sermain : « Ces deux moments d'engagement [du conte de fées], vers 1690, et d'arrêt, vers 1760

délimitent un moment historique qui correspond à ce qu'on appelle le mouvement "rococo" et, dans ce sens, ils éclairent l'essor du conte de fées¹ ». Bref, c'est au cours de cette période que se développe, d'abord en architecture, un art de l'ornementation qui s'épanouira davantage dans les espaces restreints des intérieurs :

Ébauché dès la fin du XVII^e siècle par Bérain, virtuose de l'arabesque, et par Lepautre, dessinateur des Bâtiments du roi ; développé par Oppenord et Vassé ; culminant dans le genre « pittoresque » et asymétrique cultivé par Pineau, Meissonnier et Cuvilliers, le style rococo (terme générique où il faut inclure le style rocaille et le style Louis XV) pourrait être défini comme un baroque flamboyant et miniaturisé : il flamboie décorativement à petit feu, il pétille, il puérilise et féminise les images mythologiques de l'autorité².

Ces remarques de Starobinski permettent sans nul doute d'éclairer certains choix que font les premières conteuses dans la conception de leurs récits. On l'a vu, les contes classiques sont marqués par une tendance générale à l'amenuisement, qui infléchit la Fable antique et le roman précieux en fonction d'une esthétique légère et galante. À la vocation allégorique de la Fable fait place, désormais, la simple métaphore agrémentant et assaisonnant le récit d'images convenues et gracieuses. Ce faisant, les conteuses « puérilisent et féminisent » bel et bien les « images mythologiques de l'autorité » (rappelons-nous ce Jupiter Antitonnant de Mme Durand), rapprochant ainsi leur procédé du goût rococo pour l'enfantillage et les formes féminines. Ce phénomène d'amenuisement apparaît dans les contes comme une première manifestation littéraire d'un rococo cherchant à s'affranchir à la fois de la transcendance baroque et de la grandeur classique ; mouvement général qui culminera dans les années qui suivront la première vague de contes de fées, pour s'épanouir dans les éphémères qui envahiront les pages du *Mercure galant*. La Fable antique soumise à l'euphémisation, les thèmes romanesques qui se trouvent évidés des épisodes tragiques et larmoyants des romans

¹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 11.

² Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, op. cit., p. 31.

précieux, la pure recherche du plaisir et du divertissement dans le récit, où toute prétention pédagogique se trouve évacuée : tout témoigne dans les contes d'un allègement du sens.

C'est de cette tendance à l'amenuisement que semble d'ailleurs participer la forme même du conte, qui se présente comme un genre bref, où le goût rocaille pour le petit et le joli s'épanouit pleinement. Avec ces contes et ces historiettes, « on débouche dans ce qu'on appelait alors le "petit goût", par opposition à la grande manière³ ». Les contes de fées se présentent donc comme propices à accueillir une esthétique du jeu et de la variété où l'éphémère se substitue à l'éternel. Toutefois, la forme brève n'est qu'une des manifestations possibles du rococo littéraire, et Jean Weisgerber nous rappelle que « [l]'essentiel n'est évidemment pas dans les dimensions, mais dans les idées, les thèmes, le ton, totalement étrangers à l'histoire, au style noble et soutenu, à l'austérité de l'héroïsme, du sublime et de la dévotion⁴ ». Le rococo littéraire sera, du reste, particulièrement observable dans son opposition à l'esthétique classique et dans la légèreté du ton adopté par les auteurs. C'est là, du moins, ce que donne à lire la définition du terme « conte » tirée de l'*Encyclopédie* :

CONTE, s. m. (*Belles - Lettres.*) c'est un récit fabuleux en prose ou en vers, dont le mérite principal consiste dans la variété & la vérité des peintures, la finesse de la plaisanterie, la vivacité & la convenance du style, le contraste piquant des événements. Il y a cette différence entre le conte & la fable, que la fable ne contient qu'un seul & unique fait, renfermé dans un certain espace déterminé, & achevé dans un seul tems, dont la fin est d'amener quelque axiome de morale, & d'en rendre la vérité sensible ; au lieu qu'il n'y a dans le conte ni unité de tems, ni unité d'action, ni unité de lieu, & que son but est moins d'instruire que d'amuser [...]⁵.

³ Jean Weisgerber, *Les masques fragiles. Esthétique et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'âge d'homme, 1991, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Denis Diderot, « Conte », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., *ARTFL Encyclopédie Project*, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 4 février 2007).

On le voit, si la fin de la définition attire l'attention sur l'opposition entre le conte et la Fable, manifestement plus propice à servir l'impératif classique d'instruire et de plaire, les termes de « variété », « finesse », « plaisanterie », « vivacité », « contraste piquant » se rattachent tous à des traits caractéristiques du rococo.

Dans les premiers temps du conte merveilleux français, on peut reconnaître les diverses manifestations de cette sensibilité dans les thèmes et les images favorisés par les conteuses, qui présentent, en compagnie de ces dieux minorisés, des personnages et des décors à saveur rocaille, comme l'a rappelé Marcelle Maistre Welch :

Toutes les formes des arts plastiques dits *mineurs* se retrouvent dans les descriptions de Mme d'Aulnoy, dans l'ameublement, les lambris, les tapisseries, les miroirs, l'orfèvrerie, les bibelots, selon un style que les historiens de l'art désignent sous le terme de « *rocaille* »⁶.

Par l'évocation de ces décors, les contes se font le reflet du nouveau goût français, alors que les conteuses reprennent tous les éléments chers au rococo, les miroirs, les porcelaines et les chinoiseries devenant autant de clins d'œil complices à l'invention architecturale de l'époque. C'est ce que l'on observe dans cette description de l'autel destiné à honorer la fée Lubantine dans le conte de Mme Durand :

Ce jour même, on construisit un autel dans un grand salon de cristal ; deux mille bougies y brûlaient sans cesse devant la figure de la fée, qui était d'une seule perle avec des draperies de diamants brillants couleur de rose ; derrière les murs transparents du salon, on avait disposé de grandes figures creuses, peintes dans la perfection, qui représentaient des peuples de toutes les parties du monde adorant la belle Lubantine ; des lumières inextinguibles faisaient toujours paraître ces corps lumineux ; ils tenaient tous chacun une offrande, qui avait rapport au caractère de la fée ; c'était des miroirs de poche, des diamants, des tabatières, des boîtes à mouches, des rubans, et tout le reste du galant équipage des dames ; le dedans du salon qui était devenu un temple, était rempli de joueurs d'instruments et de voix ; on y dansait des sarabandes et des chaconnes en faveur de leur tendresse ou de leur libertinage, et on voyait un perpétuel commerce de billets, de regards, de petits larcins amoureux : on y faisait une distribution continuelle de mets les plus exquis, de liqueurs les plus délicieuses, les glaces et le chocolat y surpassaient l'ambrosie, et si l'on n'acquerrait pas là l'immortalité, les femmes y étaient du moins toujours jeunes et belles, et les hommes toujours bien faits et galants ; un canapé à fond d'or enrichi de

⁶ Marcelle Maistre Welch, « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Revue Romane*, n° 28, 1993, p. 78.

rubis était à côté de l'autel destiné pour la prétendue déesse, lorsqu'elle voudrait recevoir en personne son encens, et un carreau de même espèce était au bas du canapé pour l'amoureux Ciridor [...]⁷.

En plus de mettre en évidence le phénomène d'euphémisation galante déjà évoqué, ce passage pour le moins éloquent rassemble successivement plusieurs des traits caractéristiques du rococo. On y retrouve, d'une part, cette tendance à l'euphémisation, alors que la « prétendue déesse » rejette les « victimes sanglantes⁸ » au profit de présents tous plus galants les uns que les autres. Le temple de la fée ne se présente dès lors que comme un boudoir où les amoureux viennent offrir diamants et miroirs de poche à une déesse devenue mondaine. D'autre part, ces miroirs, ces tabatières, ces mouches, ces rubans, ces perles et ces draperies couleurs de rose sont des éléments caractéristiques du rococo pictural tel que l'ont notamment pratiqué Watteau, Boucher et Fragonard. De plus, la tendance du style Louis XV à estomper les frontières entre les arts et les genres semble ici se manifester par la réunion de tous les arts, coalisés pour mieux célébrer la fée et séduire ses thuriféraires, qui se trouvent charmés par les instruments et les voix, les glaces et les chocolats, ou encore le jeu des lumières. Au reste, rappelons, avec Jean Weisgerber, que le thème du miroir est un ornement cher au rococo, qui se plaît au dédoublement et aux reflets :

Les glaces, à l'époque, ne servent pas uniquement à admirer et elles sont bien plus que les témoins de tendres caresses ou de débauches crapuleuses. La signification en est plus large : elles se rattachent à ce qui constitue l'essence même du rococo. Celui-ci aime jouer sur deux tableaux à la fois dont l'un, proche de l'autre qui lui est en quelque sorte accolé, en est aussi le simulacre, selon les cas la caricature ou l'idéalisation⁹.

⁷ Mme Durand, « La fée Lubantine », *op. cit.*, p. 457.

⁸ *Ibid.*, p. 456.

⁹ Jean Weisgerber, *Le rococo. Beaux-arts et littérature*, Paris, PUF, 2001, p. 34.

C'est ce jeu des glaces propre à charmer par l'artifice que donne à voir ce passage du *Palais de la vengeance* de Mme de Murat : « elle [La fée Céoré] enchantait des glaces de miroirs, dont une galerie de son château était toute remplie. Ceux qui la voyait représentée seulement une fois dans ces glaces fatales ne pouvaient se défendre de sentir pour elle une violente passion¹⁰ ». Notons enfin que le thème du miroir, s'il est associé au rococo, est également représentatif d'une réalité historique, puisque c'est dans la deuxième moitié du XVII^e siècle que l'industrie du miroir s'est développée en France, ce dont témoigne la fameuse galerie des Glaces de Versailles¹¹.

Ce type d'énumérations où apparaissent nombres de glaces et où le lecteur est submergé par la multiplication des ornements rocailles se retrouve toutefois plus fréquemment dans les descriptions de palais enchantés. Dans les premiers contes, la surenchère avec laquelle on présente ces objets décoratifs accable le texte sous le poids des descriptions toutes plus excessives les unes que les autres, le merveilleux rendant possibles toutes les fantaisies. Ainsi de ce château réunissant tous les attrails rocailles :

[...] c'était un château dont on ne voyait point les murs, parce qu'ils étaient couverts de chèvre-feuille et de jasmins ; au lieu de toit, c'était une plate-forme avec une palissade à hauteur d'appui de ces mêmes fleurs ; on trouvait en cet endroit des fontaines, deux petits boulingrins délicieux, et un bois en forme de labyrinthe extraordinairement obscur et rempli de jets d'eaux, dont la fraîcheur empêchait de sentir les ardeurs du soleil ; les quatre faces de cet aimable jardin présentaient aux yeux des vues toutes différentes, toutes agréablement diversifiées ; les fameux jardins de Sémiramis pouvaient être plus grands, mais ils n'approchaient point des délices de celui-ci ; le dedans de la maison était fait pour inspirer l'amour, de petits appartements toujours jonchés de fleurs, et carrelés de porcelaines, des meubles de gaze de diverses couleurs, des lits relevés par des festons de fleurs d'oranges, que soutenaient des amours, des miroirs qui rendaient les objets plus beaux que le naturel, des volières remplies d'oiseaux, dont les chants allaient au cœur, et mille autres délices inventés par mademoiselle Coquette [...]¹².

¹⁰ Mme de Murat, « Le palais de la vengeance », *op. cit.*, p. 154.

¹¹ À ce sujet, voir les précisions de Raymonde Robert dans *Le conte de fées littéraire*, *op. cit.*, p. 379 et suiv.

¹² Mme Durand, « Le prodige d'amour », *op. cit.*, p. 482.

Le décor floral, la fontaine, le jeu, le labyrinthe, la porcelaine, les amours, la gaze et jusqu'aux oiseaux, tout évoque la légèreté aimable du rococo qui s'attache aux délices de la vie. Suivant ce goût, une chambre du *Palais de la vengeance* se trouve également faite de « corail de diverses couleurs, parquetée de nacre de perles¹³ », alors que le palais lui-même est « tout bâti de coquillages luisants, mêlés avec des pierres précieuses de différentes couleurs¹⁴ ». Dans le *Rameau d'or* de Mme d'Aulnoy, ce décor floral se trouve également merveilleusement allié au goût pour le luxe, alors que les fleurs elles-mêmes deviennent pierres précieuses :

Ils arrivèrent ainsi au Rameau d'Or : il était planté au milieu d'un jardin merveilleux ; au lieu de sable, les allées étaient remplies de petites perles orientales, plus rondes que des pois ; les roses étaient de diamants incarnats, et les feuilles d'émeraudes ; les fleurs de grenades de grenats, les soucis de topazes, les jonquilles de brillants jaunes, les violettes de saphirs, les bluets de turquoises, les tulipes d'améthystes, opales et diamants : enfin, la quantité et la diversité de ces belles fleurs brillaient plus que le soleil¹⁵.

Le merveilleux permettant tous les excès, la tendance rococo à investir les motifs végétaux se trouve ici associée au goût pour le luxe et la richesse, caractéristique de la décoration des intérieurs lambrissés d'or.

Même les noms des personnages des premiers contes de fées semblent préfigurer ce courant qui deviendra le style Louis XV. L'onomastique des contes classiques rend compte, de fait, de cette esthétique de la badinerie et des grâces légères, en présentant des personnages nommés tantôt « Babiole¹⁶ », « Prince Lutin¹⁷ », « Gracieuse¹⁸ »,

¹³ Mme de Murat, « Le palais de la vengeance », *op. cit.*, p. 151.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Mme d'Aulnoy, « Le rameau d'or » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 331.

¹⁶ Mme d'Aulnoy, « Babiole », *op. cit.*

¹⁷ Mme d'Aulnoy, « Le Prince Lutin », *op. cit.*

¹⁸ Mme d'Aulnoy, « Gracieuse et Percinet », *op. cit.*

« Carpillon¹⁹ » ou « Brillante²⁰ », tantôt « fée des Plaisirs²¹ », « Planjoli²² », « Prince Rosier²³ » ou « Prince Tourbillon²⁴ ». On retrouvera de même de nombreux princes et princesses dont le nom débute par la lettre Z, trait que relève Jean Starobinski, alors qu'il observe que la ligne serpentine chère au rococo se traduit fréquemment dans la littérature de l'époque par l'emploi de noms exotiques utilisant cette lettre :

La vogue européenne du conte de fées, parfois métamorphosé en conte libertin, accentue encore le climat d'enfantillage ou d'amenuisement dont le rococo s'accompagne ; en analysant le détail du style et du langage, on remarquera combien souvent, en anglais, en français, en allemand, les noms des personnages fictifs font appel au Z, assisté du K ou du Ph. Le Z est la lettre exotique de notre alphabet : elle contribue à des effets tour à tour antiques (Zéphyr), orientaux, féeriques, érotiques [...]²⁵.

Cependant, si les éléments décoratifs de l'univers féerique de même que les personnages qui l'habitent semblent relever d'un premier engouement pour le rococo, celui-ci ne paraît que de façon superficielle, sans s'intégrer à la structure du récit, sauf dans le cas des contes enchâssés qui peuvent être considérés comme une manifestation de la tendance rocaille à emboîter une série de mêmes éléments les uns dans les autres. C'est donc plutôt dans le conte de fées plus tardif, notamment dans le conte libertin, que le style rococo prendra davantage d'ampleur en s'intégrant au mode lui-même de fonctionnement profond des textes.

Notons d'abord que les contes libertins, qui se plaisent si forts à ironiser sur les procédés classiques du conte de fées, ne dirigent jamais leurs attaques sur l'excès des ornements qui l'envahissent et qui paraissait, de prime abord, fournir une cible de choix

¹⁹ Mme d'Aulnoy, « La Princesse Carpillon », *op. cit.*

²⁰ Mme Durand, « Le prodige d'amour », *op. cit.*

²¹ Mme d'Auneuil, « Les chevaliers errants », *op. cit.*

²² Mlle Lhéritier, « Ricdin-Ricdon », *op. cit.*

²³ Mlle Bernard, « Le Prince rosier », *op. cit.*

²⁴ Mlle de La Force, « Tourbillon », *op. cit.*

²⁵ Jean Starobinski, *L'invention de la liberté 1700-1789*, *op. cit.*, p. 32.

à la dérision, comme l'indique Raymonde Robert : « Il est tout à fait remarquable que jamais les contes parodiques ne choisissent pour cible de leur percutante ironie ces descriptions de riches demeures, d'ameublements et de parures splendides, resplendissant de bijoux, de perles et de pierreries²⁶ ». C'est d'ailleurs ce que donne à voir cette description du cabinet de Zobéide dans *Angola*, qui n'est pas si différente de celle du temple de la fée Lubantine rapportée plus tôt :

Il était revêtu de glaces, et on voyait sur les panneaux des aventures galantes rendues avec une expression parfaite ; aucune d'elles ne peignaient les rigueurs, elles étaient bannies, même en peinture, de ce lieu de plaisir. Tout y respirait l'amour content : un lit de repos en niche, de damas couleur de rose et argent, paraissait comme un autel consacré à la volupté, un grand paravent immense l'entourait, le reste de l'ameublement y répondait parfaitement ; des consoles et des coins de jaspe, des cabinets de la Chine, chargés de porcelaines les plus rares, la cheminée garnie de *magots à gros ventre* de la tournure la plus neuve et la plus bouffonne [...] ²⁷

Dans les contes libertins, si les conteurs s'abandonnent moins aux excès dans la description des lieux et si les palais enchantés sont plus souvent remplacés par les cabinets et les boudoirs, il n'en demeure pas moins qu'ils conservent ce goût pour l'ornementation rocaille, qui, au demeurant, atteint son apogée dans les années 1730-1750. Ici encore, les noms des personnages reprendront la tendance des contes classiques, avec une prolifération de noms exotiques (dont « Zobéide²⁸ » et « Tanzaï²⁹ ») et autant de « Babiole³⁰ » et d'« Amétiste³¹ » que dans les premiers contes. Les conteurs libertins semblent toutefois mener plus loin l'affirmation d'une esthétique rococo dans le genre du conte de fées littéraire, en en intégrant les principes dans la formation même du récit.

²⁶ Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire*, op. cit., p. 385.

²⁷ Jacques de La Rochette, dit le chevalier de La Morlière, « *Angola* », op. cit., p. 579.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon fils, « Tanzaï et Néadarné », op. cit.

³⁰ Louis de Cahusac, « Grigri », op. cit.

³¹ *Ibid.*

On l'a vu, le conte libertin emprunte souvent ses couleurs à l'exotisme, pour mieux rendre compte de la réalité française. Or, une telle préférence pour l'Orient et ses figures est caractéristiques du goût rococo pour les chinoiseries, les pagodes et les magots, rapprochement que met ici en évidence Jean Weisgerber :

Ainsi s'expliquerait – dans l'ordre de l'esthétique – la vogue des oripeaux exotiques. Montesquieu et Voltaire avec leurs Persans et leurs Babyloniens, comme Wieland avec ses Grecs ou d'autres avec leurs Chinois, visent bien la réalité contemporaine, mais à travers une lunette qui l'éloigne et la déforme, un peu de la même façon que les sinuosités étouffent les lignes droites des cadres. [...] On a l'impression d'ouvrir une boîte à double fond. Le dessus, en soi, a ses charmes, mais une fois identifié comme subterfuge ou détour, il met l'ingéniosité au défi, invite à décrypter³².

Ainsi, le détour opéré par le travestissement oriental mimerait le mouvement de l'œil d'un spectateur se livrant à l'observation d'une décoration rococo où virevoltent continuellement les courbes serpentine. Le masque exotique servirait même une volonté critique qui s'éloignerait dès lors des visées purement ludiques des premiers contes. Toutefois, ne l'oublions pas, la critique à laquelle s'adonnent les conteurs libertins ne peut s'accomplir que dans une parole séductrice qui, du moment où elle charme le lecteur, doit tout au plaisir qu'il en retire. « À diverses reprises, il est apparu que cet art provoque ou annonce bien des bouleversements majeurs, mais qu'il le fait toujours le sourire aux lèvres³³ », écrit Weisgerber. Le conte libertin ne fait alors que réinvestir l'attention portée au plaisir chez les premières conteuses, mais dans un but différent qui, du moins, ne se réduit pas au seul divertissement.

Rappelons en outre que le rococo architectural se caractérise par une attention accrue portée à la surface ; il ne s'agit aucunement d'un art de la profondeur, mais d'un

³² Jean Weisgerber, *Les masques fragiles*, op. cit., p. 121.

³³ *Ibid.*, p. 193.

art tout en légèreté qui s'accomplit dans le mouvement et le déséquilibre, lesquels sont autant de caractéristiques plastiques du stuc architectural. Or, on l'a vu, le conte libertin met en scène une rhétorique de l'esprit, où la tournure de l'expression est dotée d'une importance nouvelle, le style illuminant désormais l'ambition critique, cette assimilation du rococo avec l'art de la pointe n'ayant pas échappée à l'attention de J.-Philippe Minguet : « Il [le rococo] est également déchiqueté, épineux : non pas hérissé, ce qui nuirait à l'aisance, mais piquant, fusant, comme un trait d'esprit³⁴ » : « [l]'esprit, tel l'ornement rocaille, recherche l'effet piquant, la pointe, la saillie, le fin du fin, le trait. Le ressort de l'esprit est une promptitude d'analogie trouvée, de renversement, de résolution, de glissement et d'esquive³⁵ ». En fonction de ce parallèle entre l'art pictural et la prose, le style bref et antithétique des conteurs libertins constitue, en somme, le pendant littéraire du goût pour la dissymétrie et les contrastes des tableaux rococo.

Au surplus, le caractère métafictionnel du conte libertin permet de proposer un autre rapprochement avec le style rocaille qui, en se plaisant à représenter la surface chatoyante des objets, en attire l'attention de l'observateur sur la multiplicité virtuose de ses courbes et de ses replis. De même, le conte libertin, en fixant l'intérêt du lecteur sur les procédés de fabrication du conte, ramène l'attention à la surface même du récit, phénomène jugé comme fortement rococo par Weisgerber :

D'un côté, l'art, en se penchant sur sa propre fabrication, se désigne comme irréel ; cependant, dans un même élan, il nous ouvre les portes de l'atelier où il s'élabore, et se rapproche par là du monde où se déplacent non pas des héros de pacotille, mais leur créateur, leurs spectateurs. Mieux encore, comme c'est le cas aujourd'hui, le rococo invite ceux-ci à porter un jugement, à prendre part à l'œuvre entreprise [...] ³⁶.

³⁴ Philippe Minguet, *Esthétique du rococo*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1966, p. 168.

³⁵ *Ibid.*, p. 206.

³⁶ Jean Weisgerber, *Le rococo. Beaux-arts et littérature*, *op. cit.*, p. 15.

L'ouverture suggérée par la continuité des lignes sinueuses du rococo architectural, la complicité qu'il suggère entre la fabrique de l'œuvre et l'expérience esthétique, se manifestent donc, en littérature, dans les appels au lecteur et les commentaires des narrateurs, invitant le premier à poursuivre la réflexion déjà entamée et à dégager le sens non seulement du récit qu'il est en train de lire, mais de tout récit auquel il se trouve confronté.

Ces dernières observations nous invitent maintenant à conclure que le conte libertin, bien loin de ne se représenter qu'une rupture avec la forme classique du conte littéraire, réaffirme certaines des idées déjà ébauchées par les premières conteuses. Par le libertinage, les conteurs ne font que pousser à l'extrême la logique de désacralisation de l'amour déjà entreprise par les conteuses classiques, qui cherchaient à s'émanciper des idéaux héroïques et précieux. Par leur critique des dogmes religieux et du despotisme politique, ils ne font qu'étendre à la sphère sociale les aspirations des Modernes à se dégager de l'emprise des normes classiques et de la Fable antique, et contribuent ainsi à la recherche d'une plus grande liberté dans tous les domaines. Par l'investissement d'une rhétorique de l'esprit venant déconstruire des discours de fiction s'imposant comme vérités, enfin, ils ne font que poursuivre le projet entamé par les conteuses qui se distanciaient elles-mêmes déjà de leurs récits en les situant dans le cadre des jeux de salon, ce qui redonnait sa prépondérance au plaisir dans l'invention littéraire. Ce faisant, le conte de fées, dans sa légèreté et sa badinerie, se présente comme l'une des manifestations les plus frappantes, non seulement d'un courant esthétique dominant comme le rococo, mais également d'une époque en mouvement, bientôt témoin des transformations majeures qui marqueront pour toujours la société française. Bien que

l'Empire relèguera au second rayon le royaume de féerie, ces histoires fabuleuses, pourtant, préparaient déjà cette remise en question des idéaux artistiques, sociaux et politiques qui allait culminer à la fin du siècle.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus étudié

A. Contes classiques

AULNOY, Mme d', « Bâbiole » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « Gracieuse et Percinet » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « La biche au bois » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « La chatte blanche » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « La grenouille bienfaisante » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « La Princesse Carpillon » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « Le nain jaune » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des*

fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « Le Prince Lutin » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « Le Prince Marcassin » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « Le rameau d'or » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « L'Île de la Félicité » [1690], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « L'oiseau bleu » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AULNOY, Mme d', « Serpentin vert » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

AUNEUIL, Mme d', « Agatie princesse des Scythes » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

AUNEUIL, Mme d', « La tyrannie des fées détruite » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

AUNEUIL, Mme d', « Le Prince Curieux » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle*

Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

AUNEUIL, Mme d', « Les chevaliers errants » [1709], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

BERNARD, Mlle, « Le Prince rosier » [1696], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées. Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

DURAND, Mme, « La fée Lubantine » [1699], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

DURAND, Mme, « Le prodige d'amour » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

DURAND, Mme, « L'origine des fées » [1702], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « La puissance d'amour » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « L'enchanteur » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « Le Pays des Délices » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle*

L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « Persinette » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « Plus belle que fée » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « Tourbillon » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LA FORCE, Mlle de, « Vert et Bleu » [1697], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LHÉRITIER, Mlle, « L'adroite princesse ou les Aventures de Finette » [1695], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LHÉRITIER, Mlle, « Les enchantements de l'éloquence ou les effets de la douceur » [1695], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LHÉRITIER, Mlle, « Marmoisan ou l'innocente tromperie » [1695], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle L'héritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

LHÉRITIER, Mlle, « Ricdin-Ricdon » [1705], dans Raymonde Robert, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Mademoiselle Lhéritier, Mademoiselle Bernard, Mademoiselle de La Force, Madame Durand, Madame d'Auneuil. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.

MURAT, Mme de, « Anguilette » [1698], dans Geneviève Patard, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame de Murat. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2006.

MURAT, Mme de, « Histoires sublimes et allégoriques » [1699], dans Geneviève Patard, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame de Murat. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2006.

MURAT, Mme de, « Le palais de la vengeance » [1698], dans Geneviève Patard, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame de Murat. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2006.

MURAT, Mme de, « Peine perdue » [s. d.], dans Geneviève Patard, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame de Murat. Contes*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2006.

B. Contes libertins

ANONYME, « Gaudriole » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.

CAHUSAC, Louis de, « Grigri » [1739], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.

CHEVRIER, François Antoine, « Bi-Bi » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.

CRÉBILLON FILS, Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit, « Le sofa » [1742], dans Jean Sgard, éd., *Œuvres complètes de Claude Crébillon*, t. 2, Paris, Classiques Garnier, 2000.

CRÉBILLON FILS, Claude Prosper Jolyot de Crébillon, dit, « Tanzaï et Néadarné. Histoire japonaise » [1734], dans Jean Sgard, éd., *Œuvres complètes de Claude Crébillon*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 1999.

- DIDEROT, Denis, « Les bijoux indiscrets » [1748], dans Michel Delon, éd., *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.
- DUCLOS, Charles Pinot, « Acajou et Zirphile » [1744], dans Raymonde Robert, éd., *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987.
- LA MORLIÈRE, Jacques de La Rochette, dit le chevalier de, « Angola » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.
- VOISENON, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, « Le sultan Misapouf et la princesse Grisemine » [1746], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.
- VOISENON, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, « Tant mieux pour elle » [1745], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.
- VOISENON, Claude-Henri de Fuzée, abbé de, « Zulmis et Zelmaïde » [1745], dans Françoise Gevrey, éd., *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.

II. Ouvrages consultés (avant 1800)

- ADDISON, Joseph, « Paper IX, on the pleasures of the imagination », *The spectator, with a biographical and critical preface and explanatory notes* [July 1st 1712], vol. 3, n° 419, London, Thomas Bosworth, 1854.
- APULÉE, « Les métamorphoses ou l'âne d'or d'Apulée, philosophe platonicien ; et le Démon de Socrate, du même auteur » [s. d.], dans *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques*, t. 33, Amsterdam, 1788.
- AULNOY, Mme d', « Le nouveau gentilhomme bourgeois » [1698], dans Nadine Jasmin, éd., *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.
- AULNOY, Mme d', « Don Gabriel Ponce de Leon » [1697], dans Nadine Jasmin, éd., *Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.

- BAYLE, Pierre, *Pensées diverses, écrites à un docteur de Sorbonne, à l'occasion de la comète qui parut au mois de décembre 1680* [1682], Rotterdam, Reinier Leers, 1783.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres de M. Boileau Despréaux, nouv. éd. avec des éclaircissements historiques donnés par lui-même, et rédigés par M. Brossette ; augmentée de plusieurs pièces, tant de l'auteur, qu'ayant rapport à ses ouvrages ; avec des remarques et des dissertations critiques. Par M. de Saint-Marc*, t. 2, Paris, Chez David/Durand, 1747.
- BOILEAU, Nicolas, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean, « Épître à Monsieur Perrault, pour réponse aux poètes latins », dans *Défense de la poésie et de la langue française*, Paris, Chez Nicolas Le Gras et Claude Audinet, 1675.
- DIDEROT, Denis, « Conte », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., *ARTFL Encyclopédie Project*, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 4 février 2007).
- DIDEROT, Denis, « Libertinage », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., *ARTFL Encyclopédie Project*, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 10 février 2007).
- DUCLOS, Charles Pinot, *Considérations sur les mœurs de ce siècle* [1751], Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2005.
- DUCLOS, Charles Pinot, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* [1751], Paris, Desjonquères, 1999.
- FONTENELLE, Bernard le Bovier de, *Digression sur les Anciens et les Modernes*, dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2001.
- FONTENELLE, Bernard le Bovier de, « Histoire des oracles » [1687], dans *Œuvres de Fontenelle*, t. 3, Paris, Salmon et Peytieux, 1825.
- GAMACHES, Étienne Simon de, *Les agréments du langage réduits à leurs principes. Troisième partie* [1718], Paris, Éditions des Cendres, coll. « Archives du commentaire », 1992.
- GASSENDI, Pierre, « Traité de la philosophie d'Épicure. Troisième partie : l'éthique ou la morale » [1649], dans Jacques Prévot (éd.), *Libertins du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

GRACIÁN, Baltasar, *La pointe ou l'art du génie* [1648], Lausanne, L'âge d'homme, 1983.

GRACIÁN, Baltasar, *L'homme de cour* [1646], Paris, Mille et une nuits, 1997.

JAUCOURT, Louis, chevalier de, « Fable », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., ARTFL Encyclopédie Project, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 10 octobre 2007).

LA FONTAINE, Jean de, « Épître à Huet » [1687], dans Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996.

LA FONTAINE, Jean de, « Fables », dans Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996.

LA FONTAINE, Jean de, « Les amours de Psyché et de Cupidon », dans Emmanuel Bury, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996.

LA ROCHEFOUCAULD, François, duc de, *Réflexions ou sentences et maximes morales*, suivi de *Réflexions diverses et des maximes de Madame de Sablé* [1665], Paris, Gallimard, 1976.

LHÉRITIER, Mlle, « Lettre à Madame D.G*** » [1696], dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007.

LHÉRITIER, Mlle, « Les enchantements de l'éloquence, ou les effets de la douceur », dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007.

« Libertins », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., ARTFL Encyclopédie Project, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 10 février 2007).

MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de, « Le Spectateur français. Première feuille » [1721], dans Frédéric Deloffre et Michel Gilot, éd., *Journaux et œuvres diverses*, Paris, Garnier, 1969.

MARMONTEL, Jean-François, *Éléments de littérature* [1787], Sophie Le Ménahèze, éd., Paris, Desjonquères, 2005.

MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *La Princesse d'Élide, comédie, Du Sieur Molière. Ensemble les Plaisirs de l'Isle enchantée*, Paris, [s.n.], 1684.

MURAT, Mme de, « Histoires sublimes et allégoriques », « Avertissement » [1699], dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007.

OVIDE, *Les métamorphoses d'Ovide, traduites en vers, avec des remarques et des notes, par M. Desaintange*, t. 3, Paris, Chez Desray, 1808.

PERRAULT, Charles, *Contes en vers*, « Préface » [1695], dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007.

PERRAULT, Charles, *Le Siècle de Louis le Grand* [1687], dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2001.

PERRAULT, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes*, t. 2 [1690], dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classiques », 2001.

PERRAULT, Charles. *Parallèle des anciens et des modernes. En ce qui regarde la poésie*, t. 3, Paris, Chez la veuve de Jean-Bapt. Coignard et Jean-Baptiste Coignard fils, 1692.

PERRAULT, Charles, *Peau d'âne*, « Préface » [1694], dans Tony Gheeraert, éd., *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes. Contes merveilleux*, Paris, Champion, 2005.

VILLIERS, Pierre de, « Entretiens sur les contes de fées, et sur quelques autres ouvrages du temps, pour servir de préservatif contre le mauvais goût, dédiés à Messieurs de l'Académie française », dans Julie Boch, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le conte en débat*, Paris, Champion, 2007.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, *Dictionnaire philosophique de Voltaire, avec des notes par M. Beuchot*, t. 1, Paris, Chez Lequien fils, 1829.

VOLTAIRE, François-Marie Arouet, dit, « Esprit », dans *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Robert Morrissey, dir., ARTFL Encyclopédie Project, < www.encyclopedia.uchicago.edu > (page consultée le 12 septembre 2008).

III. Ouvrages consultés (après 1800)

AARNE, Antti, *The Types of the Folk-Tale. A Classification and Bibliography. Translated and enlarged by Stith Thompson* [1928], « Author's preface » [1910], New York, Burt Franklin, 1971.

ANONYME, *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, Nancy, Sordoillet et fils, 1870.

- BARCHILON, Jacques, *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790. Cent ans de féerie et de poésie ignorées de l'histoire littéraire*, Paris, Librairie Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature comparée », 1975.
- BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999.
- BENITEZ, Miguel, *La face cachée des Lumières. Recherches sur les manuscrits clandestins de l'âge classique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.
- BERNIER, Marc André, « Des mouvements de la nature à la mise en scène du corps libertin : la savante éloquence d'une "Fille de Joye" », dans *Tangence*, « L'éloquence du corps sous l'Ancien Régime », n° 60, 1999, p. 84-94.
- BERNIER, Marc André, *Libertinage et figures du savoir : rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières, 1734-1751*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2001.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
- BLANCO, Mercedes, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Genève, Slatkine, 1992.
- BOCH, Julie, *Les dieux désenchantés : la fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1760)*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Le conte merveilleux libertin et ses scénographies », dans Anne Defrance et Jean-François Perrin, dir., *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 216-226.
- BRUN, Jean, *L'épicurisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1974.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », dans Robert Melançon et al., éd., *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1998.
- BURY, Emmanuel, « Espaces de la République des Lettres : des cabinets savants aux salons mondains », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon, dir., *Histoire de la France littéraire. Classicismes, XVII-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 88-116.
- BURY, Emmanuel, *L'esthétique de La Fontaine*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996.
- CAZENOBÉ, Colette, *Crébillon fils ou la Politique dans le boudoir*, Paris, Champion, 1997.

- CHARLES-DAUBERT, Françoise, *Les libertins érudits en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 1998.
- COMPAGNON, Antoine, « La notion de genre », dans *Fabula : la recherche en littérature*, < <http://www.fabula.org/compagnon> > (page consultée le 12 avril 2007).
- COUDERC, Fabrice, « Le conte merveilleux : une clé du libertinage au XVIII^e siècle », dans *Littératures*, n° 22, 1990, p. 45-64.
- CRAVERI, Benedetta, *L'âge de la conversation*, Paris, Gallimard, 2002.
- DARMON, Jean-Charles, « Avant-propos », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon, dir., *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2006.
- DEFRANCE, Anne, « Le conte de fées au risque de l'éloge politique : *La tyrannie des fées détruite* (Mme d'Auneuil) et autres contes de la première génération », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 55-73.
- DEFRANCE, Anne, « La politique du conte aux XVII^e et XVIII^e siècles : pour une lecture oblique », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 13-41.
- DEFRANCE, Anne, « Les premiers recueils de contes de fées », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Le recueil*, n° 1, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2003, p. 27-48.
- DEFRANCE, Anne et PERRIN, Jean-François, dir., *Le conte en ses paroles, la figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2007.
- DELARUE, Paul, *Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française d'outre-mer : Canada, Louisiane, îlots français des États-Unis, Antilles françaises, Haïti, Île Maurice, La Réunion*, t. 1, Paris, Éditions Érasme, 1957.
- DELON, Michel, « La fin du libertinage ? », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 39-48.
- DELON, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, 2000.

- DENIS, Delphine, « Classicisme, préciosité et galanterie », dans Jean-Charles Darmon et Michel Delon, dir., *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2006, p. 117-130.
- DENIS, Delphine, *Le Parnasse galant. Institution d'une catégorie littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- DUCHÊNE, Roger, dir., *D'un siècle à l'autre : Anciens et Modernes*, [Marseille, Centre méridional de rencontres sur le XVII^e siècle, 1987].
- EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- ELIAS, Norbert, *La société de cour*, Paris, Champs Flammarion, 1985.
- Féeries. *Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Le recueil*, n° 1, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2003.
- Féeries. *Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006.
- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, coll. « Hautes études médiévales et modernes », 1980.
- FUMAROLI, Marc, « Les abeilles et les araignées », dans Anne-Marie Lecoq, éd., *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2001, p. 7-218.
- FUMAROLI, Marc, « Les enchantements de l'éloquence : *Les Fées* de Charles Perrault ou De la littérature », dans *Le statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 153-186.
- FUMAROLI, Marc et al., dir., *Le loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Librairie Droz, Genève, 1996.
- FUMAROLI, Marc, « La conversation », dans *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. 111-210.
- GAILLARD, Aurélia, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1996.
- GAILLARD, Aurélia, « Le corps enchanté chez Mme de Villeneuve et Mlle de Lubert : exploration des corps amoureux et invention poétique dans quelques contes de 1740 », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 295-309.

- GAILLARD, Aurélia, « Contage et sexualité : le récit à double entente de Diderot, "L'oiseau blanc, conte bleu" », dans Anne Defrance et Jean-François Perrin, dir., *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 200-215.
- GEERHAERT, Tony (éd.), *L'âge d'or du conte de fées. Les premiers conteurs. Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy et anonymes. Contes merveilleux*, « Introduction », Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2005.
- GÉNETIOT, Alain, *Poétique du loisir mondain, de Voiture à La Fontaine*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1997.
- GEVREY, Françoise, *Fougeret de Monbron et al., Contes parodiques et licencieux (1730-1754)*, « Introduction », Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2007.
- GILLOT, Hubert, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Genève, Slatkine, 1875.
- GLOWINSKI, Michal, « Les genres littéraires », dans Marc Angenot et al., dir., *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 81-94.
- GOLDZINK, Jean, *Le vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2001.
- GOLDZINK, Jean, « Questions sur la naissance du récit libertin des Lumières », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 74-85.
- GOULEMOT, Jean, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Paris, Minerve, 1991.
- GREIMAS, A.J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, 1986.
- HAECHLER, Jean, *Le règne des femmes (1715-1793)*, Paris, Bernard Grasset, 2001.
- HARTOG, François, *Anciens, Modernes, Sauvages*, Paris, Galaade Éditions, 2005.
- HARTOG, François, *Régimes d'historicité, Présentisme et expérience du temps*, coll. « La librairie du XXI^e siècle », Paris, Seuil, 2003.
- HAZARD, Paul, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Éditions Fayard, 1961.

- HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'art de la conversation*, coll. « Classiques Garnier », Paris, Dunod, 1997.
- HELLEGOUARC'H, Jacqueline, *L'esprit de société, cercles et « salons » parisiens au XVIII^e siècle*, Paris, Garnier, 2000.
- HÖLZLE, Dominique, « Écriture parodique et réflexion politique dans trois contes exotiques du XVIII^e siècle : *Tanzai et Néadarné*, de Crébillon, *Angola*, de La Morlière, et *Kanor*, de Madame de Fagnan », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 87-103.
- JASMIN, Nadine, *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy. Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, « Introduction », Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004.
- JASMIN, Nadine. *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy. 1690-1698*, Paris, Champion, 2002.
- JOMAND-BAUDRY, Régine et PERRIN, Jean-François, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002.
- JOMAND-BAUDRY, Régine, « La genèse de *Ah quel conte!* de Crébillon fils ou la fabrique du conte », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 87-101.
- KOHN, Renée, *Le goût de La Fontaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- LANSON, Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris-Londres, Hachette, 1923.
- LANSON, Gustave, « La méthode de l'histoire littéraire », dans Robert Melançon et al., éd., *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1998, p. 393-414.
- LAROCHE, Philippe, *Petits-mâîtres et roués, évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1979.
- LILTI, Antoine, *Le monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.
- MAGNÉ, Bernard, « Le chocolat et l'ambrosie : le statut de la mythologie dans les contes de fées », dans *Cahiers de Littérature du XVII^e siècle*, Toulouse, n° 2, 1980, p. 95-146.

- MAINIL, Jean, *Madame d'Aulnoy et le rire des fées. Essai sur la subversion féerique et le merveilleux comique sous l'Ancien Régime*, Paris, Kimé, 2001.
- MAINIL, Jean, « Parodie et libertinage : le cas du roman-contes », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004, p. 262-271.
- MAINIL, Jean, « Subversion féerique et merveilleux comique », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 113-122.
- MAÎTRE, Myriam, *Les précieuses. Naissance des femmes de lettres en France au XVII^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 1999.
- MAISTRE WELCH, Marcelle Maistre, « La satire du rococo dans les contes de fées de Madame d'Aulnoy », dans *Revue Romane*, n° 28, 1993, p. 75-85.
- MARIN, Louis, *Lectures traversières*, Paris, Albin Michel, 1992.
- MARIN, Louis, « Préface-image : le frontispice des Contes-de-Perrault », dans *Europe*, n° 739-740, 1990, p. 114-122.
- MAUZI, Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1969.
- MAY, Georges, *Le dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, New Haven, Yale University Press, 1963.
- MÉCHOULAN, Éric, « Le pouvoir féerique », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 43-57.
- MÉLÉTINSKI, Evguéni, « L'étude structurale et typologique du conte », dans Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 201-254.
- MINGUET, J.-Philippe, *Esthétique du rococo*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1966.
- MORTIER, Roland, « La pensée des Lumières, ou "suivre dans le silence les traces de la raison humaine" », dans *Le cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 13-25.
- MORTIER, Roland, « Le rapport au lecteur dans *Les bijoux indiscrets* », dans *Vérité et littérature au XVIII^e siècle. Mélanges rassemblés en l'honneur de Raymond Trousson*, Paris, Champion, 2001, p. 199-207.

- MORTIER, Roland, « Les voies obliques de la propagande “philosophique”, dans *Le cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 414-426.
- MORTIER, Roland, « Libertinage littéraire et tensions sociales dans la littérature de l'ancien régime : de la *Pícara* à la *Fille de joie* », dans *Le cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 403-413.
- MORTIER, Roland, « L'idée de décadence littéraire au XVIII^e siècle », dans *Le cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 53-67.
- MORTIER, Roland, « Pour une histoire du pastiche littéraire au XVIII^e siècle », dans *Le cœur et la raison. Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1990, p. 68-85.
- NAGY, Péter, *Libertinage et révolution*, Paris, Gallimard, 1975.
- NISARD, Désiré, « Histoire de la littérature française », dans Robert Melançon et *al.*, éd., *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1998, p. 89-93.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Le pouvoir de la voix : rhétorique de l'énonciation et statut de la fiction dans l'écriture des contes de fées à la fin du XVII^e siècle », dans Anne Defrance et Jean-François Perrin, dir., *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 45-57.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe, le discours amoureux romanesque*, Paris, Champion, 1998.
- PARAY-CLARKE, Geeta, *La féerie érotique : Crébillon et ses lecteurs*, New York, P. Lang, 1999.
- PELOUS, Jean-Michel, *Amour précieux amour galant (1654-1675) : essai sur la représentation de l'amour dans la littérature et la société mondaines*, Paris, Librairie Klincksieck, 1980.
- PERRIN, Jean-François, « Petits traités de l'âme et du corps : les contes à métempsycose », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 123-139.
- PERRIN, Jean-François et STEWART, Philip, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2004.

- PINTARD, René, *Le libertinage érudit en France dans la première moitié du XVIII^e siècle* [1943], Genève, Slatkine Reprints, 1983.
- PRÉVOT, Jacques, éd., *Libertins du XVII^e siècle*, « Préface », t. 1, Paris, Gallimard, 2004.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- RAMIREZ, Carmen, « Le soupçon du merveilleux dans le conte des Lumières » dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 212-228.
- RAMOND, Catherine, « Théâtralité et merveilleux dans le conte de la première moitié du XVIII^e siècle », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 343-352.
- RAYNARD, Sophie, « “Beau langage vaut mieux que riche apanage” ou la prose éloquente des conteuses précieuses : l'exemple de Mlle Lhéritier », dans Anne Defrance et Jean-François Perrin, dir., *Le conte en ses paroles. La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2007, p. 58-67.
- RAYNARD, Sophie, *La seconde préciosité. Floraison des conteuses de 1690 à 1756*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2002.
- REICHLER, Claude, *L'âge libertin*, Paris, Minuit, 1987.
- RIGAULT, Hippolyte, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856.
- ROBERT, Raymonde, éd., *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, « Introduction », Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987.
- ROBERT, Raymonde, « Le canapé couleur de feu de Fougeret de Monbron et la veine “gauloise” de la féerie », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 229-242.
- ROBERT, Raymonde, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Champion, 2002.
- ROBERT, Raymonde, « Un siècle de contes merveilleux », dans Nadine Jasmin, éd., *L'âge d'or du conte de fées (1690-1709). Le cercle des conteuses. Madame d'Aulnoy, Contes des fées suivis des Contes nouveaux ou Les Fées à la mode*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque des génies et des fées », 2004, p. 15-54.

- ROUGER, Gilbert, *Contes de Perrault*, « Introduction », Paris, Garnier frères, 1967.
- RUSTIN, Jacques, « Définition et explicitation du roman libertin des Lumières », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, Centre de philologie et de littératures romanes, 1978, p. 27-34.
- SCHNEIDER, Jean-Claude, « Préface », dans Grimm, *Contes choisis*, Paris, Gallimard, 2000.
- SELLIER, Philippe, « “Se tirer du commun des femmes” : la constellation précieuse », dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2005, p. 197-213.
- SELLIER, Philippe, « La névrose précieuse : une nouvelle Pléiade », dans *Essais sur l'imaginaire classique*, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2005, p. 215-235.
- SERMAIN, Jean-Paul, « Le code du bon goût », dans Marc Fumaroli, dir., *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999, p. 879-943.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, 2005.
- SERMAIN, Jean-Paul, « Le fantasme de l'absolutisme dans le conte de fées au XVIII^e siècle. Fénelon, Galland, Crébillon, Diderot, Beckford », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 75-85.
- SERMAIN, Jean-Paul, « Le sens de la repartie », dans Étienne Simon de Gamaches, *Les agréments du langage réduits à leurs principes. Troisième partie*, Paris, Éditions des Cendres, coll. « Archives du commentaire », 1992, p. 9-120.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Métafictions (1670-1730), la réflexivité dans la littérature d'imagination*, Paris, Champion, coll. « Les dix-huitièmes siècles », 2002.
- SGARD, Jean, « Allégorie d'une écumoire », dans Régine Jomand-Baudry et Jean-François Perrin, dir., *Le conte merveilleux au XVIII^e siècle : une poétique expérimentale*, Paris, Éditions Kimé, 2002, p. 140-148.
- SGARD, Jean, *Crébillon fils, le libertin moraliste*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2002.
- SGARD, Jean, *Le roman français à l'âge classique (1600-1800)*, Paris, Librairie générale française, coll. « Interdit Littérature », 2002.

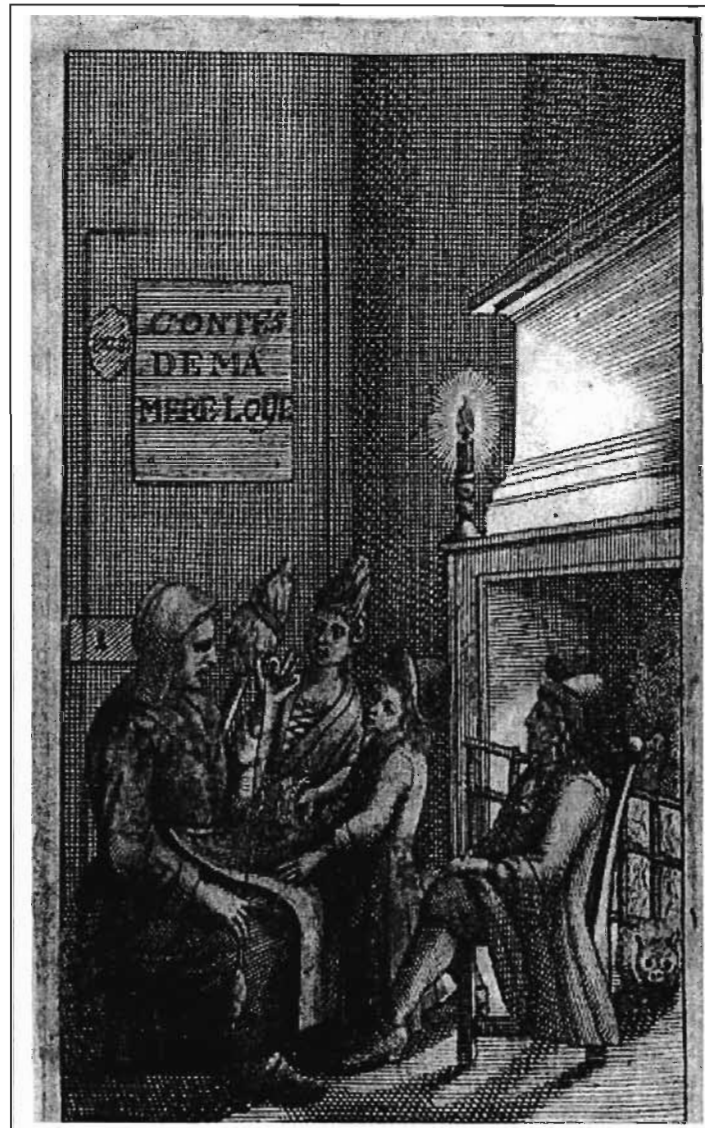
- SGARD, Jean, « *Le sofa* comme classique du libertinage », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 175-184.
- SGARD, Jean, « Tanzaï et Néadarnée, histoire japonaise », « Introduction », dans *Œuvres complètes de Claude Crébillon*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 1999.
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968.
- STAROBINSKI, Jean, « Fable et mythologie aux XVII^e et XVIII^e siècles dans la littérature et la réflexion théorique », dans Yves Bonnefoy, dir., *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981, p. 390-400.
- STAROBINSKI, Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1989.
- STAROBINSKI, Jean, *L'invention de la liberté 1770-1789*, suivi de *Les emblèmes de la raison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2006.
- STEWART, Philip. *Le masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie José Corti, 1973.
- STORER, Mary Elizabeth, *Un épisode littéraire de la fin du XVII^e siècle. La mode des contes de fées (1685-1700)* [1928], Genève, Slatkine Reprints, 1972.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999.
- THIESSE, Anne-Marie, « Littérature et folklore, l'invention érudite de la culture populaire », dans *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Éditions Printer, 1997, p. 239-256.
- TIMMERMANS, Linda, *L'accès des femmes à la culture sous l'Ancien Régime*, Paris, Champion, coll. « Champion classiques », 2005.
- TROUSSON, Raymond, *Romans libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.
- VAN CRUGTEN-ANDRÉ, Valérie, « Le roman du libertinage au tournant des Lumières », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart, dir., *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 99-109.
- VAN DELFT, Louis, *Les spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005.

- VERSINI, Laurent, *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des « Liaisons dangereuses »*, Paris, Klincksieck, 1968.
- VIALA, Alain, *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Les littéraires », 2008.
- VOLPILHAC-AUGER, Catherine, « L'image de Pétrone dans la littérature et la pensée françaises, du XVII^e au XIX^e siècle », dans *Vérité et littérature au XVIII^e siècle. Mélanges rassemblés en l'honneur de Raymond Trousson*, Paris, Champion, 2001, p. 297-309.
- VORHILON, Marie, « Les leçons des Lumières de Mlle de Lubert », dans *Féeries. Études sur le conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècle). Politique du conte*, n° 3, Université Stendhal-Grenoble 3, Éditions Ellug, 2006, p. 353-368.
- WALD LASOWSKI, Patrick, *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, « Préface », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2000.
- WEISGERBER, Jean, *Le rococo. Beaux-arts et littérature*, Paris, PUF, 2001.
- WEISGERBER, Jean, *Les masques fragiles : esthétique et formes du rococo*, Lausanne, L'âge d'homme, coll. « Lettera », 1991.

ANNEXE A

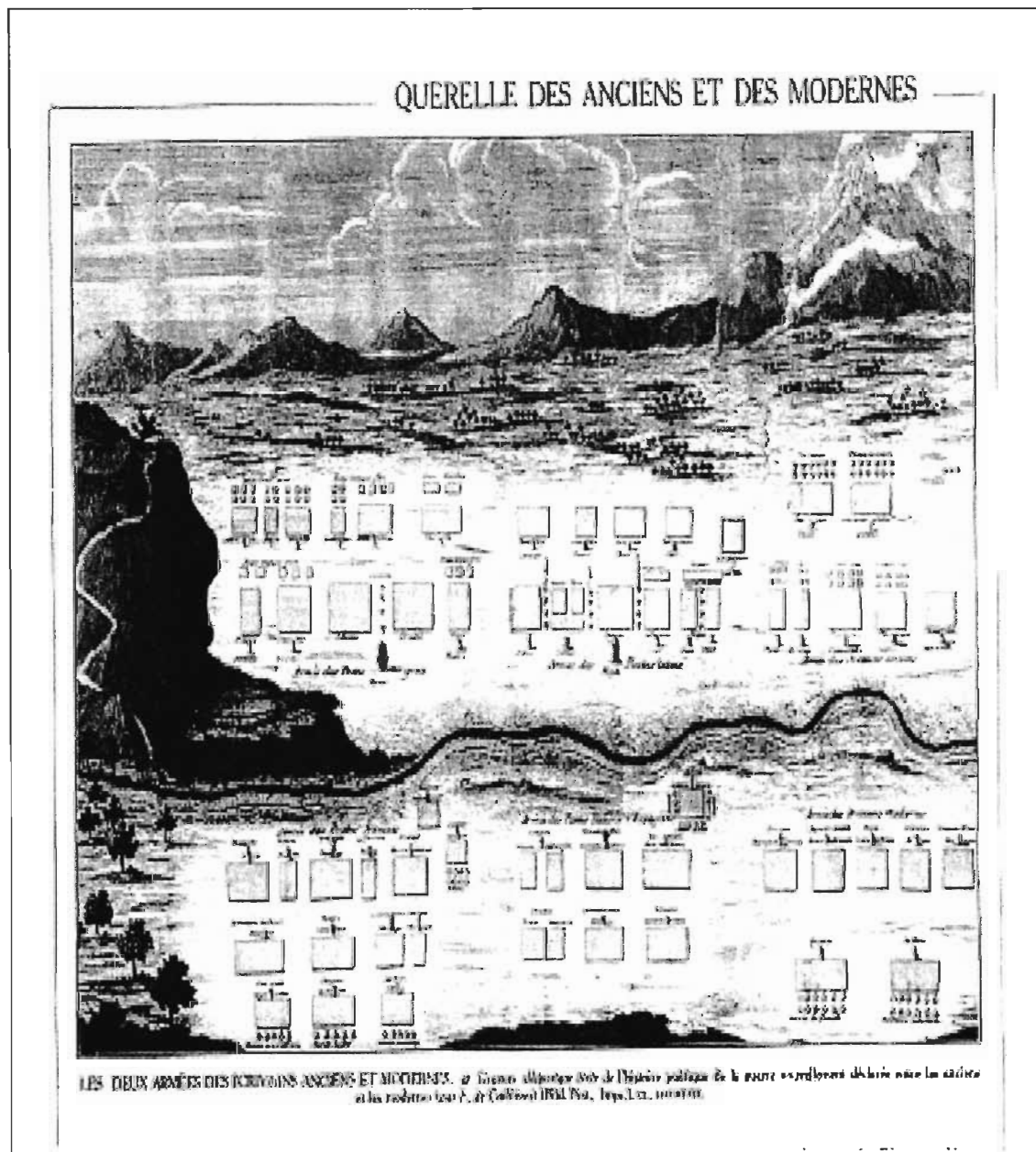
Frontispice

Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités par Charles Perrault (1697)



ANNEXE B

François de Callières, *Histoire poétique de la guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* (1688)



ANNEXE C

Carte de Tendre

Mlle de Scudéry, *Clélie, histoire romaine* (1654-1661)

